

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística
General



TESIS DOCTORAL

**La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de
Madrid y Barcelona**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristina Jiménez-Landi Crick

Directora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General

Doctorado en Filología Románica



**LA METRÓPOLIS EN LA NOVELA NEGRA
ESPAÑOLA ACTUAL:
CARAS Y VOCES DE MADRID Y BARCELONA**

Memoria presentada para optar al grado de Doctor por

Cristina Jiménez-Landi Crick

Bajo la dirección de la Doctora:

Eugenia Popeanga Chelaru

Doctorado Europeo

Madrid, 2015

A mis padres, a María y a Peter.

Índice

HIPÓTESIS Y MÉTODO DE TRABAJO	4
1 HISTORIA Y ANTECEDENTES DE LA NOVELA POLICÍACA EN ESPAÑA.....	11
1.1 Cuestiones terminológicas e historia	11
1.2 Evolución del género policíaco en España. La novela negra posdictatorial	23
1.3 La novela policíaca desde los años noventa hasta nuestros días	39
2 EL ESPACIO URBANO EN LA NOVELA POLICÍACA	53
2.1 El espacio urbano en la novela policíaca y en la novela negra	53
2.2 Las ciudades en la novela negra española de la Transición	58
3 TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN Y PROYECCIONES ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS DE LOS ESPACIOS EN LA NOVELA NEGRA ESPAÑOLA ACTUAL: LA NOVELA DE METRÓPOLI	65
3.1 La topografía del crimen	65
3.2 Madrid como “lugar del crimen”: caras y voces de la ciudad	75
3.2.1 Juan Madrid	78
3.2.2 José Ángel Mañas	115
3.2.3 Rafael Reig	148
3.3 Barcelona como “lugar del crimen”: caras y voces de la ciudad.....	176
3.3.1 Manuel Vázquez Montalbán.....	180
3.3.2 Alicia Giménez Bartlett	221
3.3.3 Carlos Zanón	250
4 LOS ELEMENTOS URBANOS DE LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN LA NOVELA NEGRA ESPAÑOLA DE MADRID Y BARCELONA.....	277
CONCLUSIONES	299
SCHLUSSFOLGERUNGEN	307
ZUSAMMENFASSUNG	315
ABSTRACT.....	320
BIBLIOGRAFÍA	324

HIPÓTESIS Y MÉTODO DE TRABAJO

El espacio urbano apela a una serie infinita de recepciones tanto en la historia como en la literatura y en el arte. Todos los cambios en la fisionomía de una ciudad, ya sean de tipo arquitectónico o urbanístico, tienen su contrapartida en un cambio de concepción del espacio urbano en la literatura. Por ello, especialmente a partir de la Revolución Industrial en el siglo XIX, cuando aparece en la ciudad la nueva clase social del proletariado y comienzan a poblarse nuevas zonas, dejando de ser límites las murallas medievales, la ciudad cobra una gran importancia para los hombres que la habitan y para las sociedades en general y será también a partir de este siglo cuando el espacio urbano adquiera una relevancia especial en la literatura, constituyendo principalmente el marco y el contexto en el que esta se desarrolla y erigiéndose en escenario de las desigualdades sociales, el hacinamiento de la clase proletaria y el poder de la emergente burguesía, entre otros factores. La ciudad da lugar a nuevos discursos y se escriben las primeras novelas que muestran el panorama social y las condiciones de vida en las urbes industriales, como hacen Dickens en Londres y Hugo, Balzac y Zola en París. La novela realista, aunque de aparición tardía en España, encontrará en el prolífico autor Benito Pérez Galdós a su mejor representante, que con la novela *Fortunata y Jacinta* culmina todos sus intentos anteriores de integrar la ciudad de Madrid como “organizer of the characters' experiences”¹. El espacio urbano se convierte pues en un elemento primordial de la narración, incluso en su generadora.

Si en el siglo XIX la urbe se constituye en marco y contexto, y por tanto en escenario de la sociedad y sus injusticias, en el siglo XX la crítica social y los personajes ejemplares dan lugar a nuevas técnicas que diversifican las lecturas potenciales de la ciudad en la novela, de forma que autores como Joyce, Dos Passos o Döblin ven este espacio como un palimpsesto en el que se superponen historias relacionadas entre sí. Pero podemos establecer otro cambio desde el punto de vista de la historia de la literatura: entre el realismo del siglo XIX y el modernismo de los años 20 del XX cambia algo decisivo: el espacio urbano se ha convertido en espacio literario. El arte y la literatura buscan con la modernidad nuevos caminos y encuentran en las metrópolis una gran materia prima para su obra, pues ella es obra de arte y, a la vez, productora de objetos artísticos.

¹ ANDERSON, F. (1999): “The city as design for the novel: Madrid in *Fortunata y Jacinta*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.3, 86

Más tarde, la ciudad posmoderna, ciudad post-industrial que experimenta los costos sociales de la desestructuración, se convierte en la protagonista de muchas obras literarias. Esta ciudad, contrariamente a lo que sucedía con la ciudad moderna, produce desorientación y desasosiego a sus habitantes, pues en ella ya no se encuentran los referentes conocidos, que se han visto desplazados con los profundos cambios que ha sufrido el paisaje urbano como resultado del crecimiento de las zonas metropolitanas, la inmigración y otros fenómenos. El ciudadano no encuentra, pues, las marcas del pasado, de la ciudad que fue. Sustituyendo a los *lugares de memoria* de Pierre Nora², parecen abundar cada vez más los no-lugares de los que habla Marc Augé, espacios ajenos a los conceptos de historia y de identidad y carentes de referentes: “L’espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude”³. La urbe se ha tornado inaprensible para sus propios habitantes, de modo que no es posible ofrecer una imagen exhaustiva de la ciudad posmoderna. A su vez, van surgiendo conceptos para definir los fenómenos de su transformación como el de “urbanización”, por la cual “a la manera de los parques temáticos, fragmentos de ciudad son actualmente reproducidos, replicados, clonados en otros municipios”⁴ o la “gentrificación”, referida a “la transformación con la que un barrio degradado se convierte en lugar de moda, simplificando el tejido social, expulsando a los residentes y fomentando la instalación de una actividad comercial enfocada exclusivamente en el turista”⁵. La imagen de la ciudad hoy en día “is not only mediated by a variety of communications media but actually emerges from them. Increasingly, it is generated by the techniques of mechanical reproduction and manipulation in the service of urban marketers”⁶. En este sentido señala el geógrafo David Harvey que lo urbano no es una realidad física delimitada, sino un proceso, que es “a particular example of capital accumulation in real space and time”⁷.

² La noción “lieu de mémoire” fue acuñada por Pierre Nora a principios de los años 80 para trazar la topografía del saber o imaginario histórico que constituye el horizonte identitario de la nación. Véanse los volúmenes titulados *Les lieux de mémoire* dirigidos por este autor y aparecidos entre 1984 y 1992.

³ AUGÉ, M. (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Éditions du Seuil, 130

⁴ Término del geógrafo Francesc Muñoz citado en PELLICER, L: “Las ciudades son clones”, *El País*, 03/07/2008

⁵ Tomado de MUÑOZ, M.: “Las plazas no están para sentarse”, *El País*, 18/04/2010

⁶ RESINA, J. R. (2003): “The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City”. EN: RESINA, J. R. e INGENSCHAY, D. (eds.) *After-Images of the City*, Cornell University Press, 6

⁷ Cf. COMPITELLO, M. A. (2003): “Del plan al diseño: *El Día de la Bestia* de Álex de la Iglesia y la cultura de la acumulación flexible en el Madrid del postcambio”. EN: BAKER, E. y COMPITELLO, M. A.: *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*, Madrid, Alianza Editorial, 329

Puesto que ya no interesan a la literatura posmoderna los hechos o aspectos singulares de la vida urbana, sino precisamente su percepción subjetiva y transitoria, esto significa que hay tantas visiones y representaciones de la ciudad como “lectores”, lectores que en época posmoderna tienen una perspectiva plural y no creen en una sola realidad. Esta captación subjetiva del espacio urbano, que había comenzado ya a principios del siglo XX, se refuerza hasta hoy en día, de modo que las formas de leer y comprender la ciudad pueden ser muy diversas. Una ciudad puede, por tanto, “ein endloses Arsenal von Diskursen hervorrufen, und jeder einzelne ist Ergebnis einer eigenen subjektiven Aneignung, einer je eigenen Reduktion der komplexen städtischen Wirklichkeit”⁸.

La novela negra, variante de la policíaca o criminal⁹, se caracteriza, entre otras cosas, por su carácter urbano, profundamente relacionado con el interés de este tipo de novelas por mostrar un retrato de la sociedad en un momento determinado. La variante negra, surgida en Estados Unidos en los años treinta del pasado siglo, será la elegida por los autores españoles que, sobre todo en la década de 1980, cultivarán la novela policíaca en este país, contribuyendo a su llamado *boom* y formando una escuela destacada y muy exitosa tanto desde el punto de vista de la crítica como desde el del público.

Como decimos, en el origen de la llamada novela negra se encuentra ya su carácter urbano: si en la novela policíaca clásica del siglo XIX la ciudad había sido el marco de la acción, en la novela negra del siglo XX la ciudad se constituye en parte activa, protagonista incluso, de la trama. En la variante negra:

La lógica racional ya no basta: el mundo no funciona en base a la razón, sino a partir de intereses económicos, ambiciones de poder, apetitos a veces inconfesables, primarios y brutales, se ha vuelto inconsecuente y de reacciones imprevisibles (...) Al contrario de lo que proponía la novela de enigma, el mal aquí no está en la naturaleza humana sino en la organización social¹⁰.

Por ello, la novela negra ha de ofrecer un retrato de la sociedad como parte de la investigación del crimen. El papel del espacio urbano se relaciona íntimamente con la visión de la sociedad y sus defectos, según José R. Valles Calatrava, por dos razones: en primer lugar porque “en la ciudad hay una cierta variedad de personajes, sitios y

⁸ INGENSCHAY, D. (2000): “Großstadtaneignung in der Perspektive des „peripheren Blicks””. En: BUSCHMANN, A. e INGENSCHAY, D. (eds.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 8

⁹ “Criminal” es el término preferido por críticos especializados como Salvador Vázquez de Parga o José Valles Calatrava. Las cuestiones terminológicas serán tratadas en el capítulo 1.1 de este trabajo.

¹⁰ PEÑATE RIVERO, J. (ed.) (2010): *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Madrid, Visor, 23- 24

ambientes que retratar y se da la mayor tasa de criminalidad” y en segundo por determinación social, pues “el componente urbano es en las sociedades modernas la pieza básica de la organización vital y social, el lugar donde se condensa el nudo esencial de toda clase de relaciones del mundo capitalista actual”¹¹. En el espacio urbano es, pues, donde más se dejan sentir las desigualdades y sus consecuencias: violencia, corrupción, etc. Por ello la novela negra presenta “los ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen y el miedo, su testimonio crítico de la sociedad y su denuncia de los abusos y de la violencia del poder”¹².

En España hubo que esperar a que muriera el dictador Franco¹³ para que surgiera una novela negra autóctona claramente influenciada por los autores norteamericanos de la variante “hard-boiled” (encabezados por Dashiell Hammett y Raymond Chandler) y con voluntad de mostrar una visión crítica del país en su periodo de transición a la democracia. La lectura de las novelas de esta época, realistas y situadas en la época contemporánea, ofrece al lector una especie de “crónica de la Transición” y ha sido también denominada “novela del desencanto”, término este vinculado a la estratégica pérdida de memoria histórica que caracterizó el proceso de la Transición, a la que seguirá la “desilusión histórica” o “frustración de grandes esperanzas”, en palabras de Joan Ramon Resina¹⁴.

También en esto cumple el espacio urbano su papel, pues las obras acusan las progresivas transformaciones de la ciudad en su proceso de europeización y globalización, mostrando lo que José F. Colmeiro llama, –refiriéndose en concreto a la serie Carvalho de Vázquez Montalbán–, la “tensión entre memoria y deseo”, la cual:

Es observable también a nivel colectivo, en el proceso constante de transformación de la ciudad: un proceso de reforma y de ampliación, de construcción y destrucción

¹¹ VALLES CALATRAVA, J. (1991): *La novela criminal española*, Granada Univ. de Granada, 63

¹² COLMEIRO, J. (1994): *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos Ed. del Hombre, 213

¹³ BUSCHMANN, A. (1993): “Die Geschichte des modernen spanischen Kriminalromans beginnt mit einer bedeutende Leiche. Es musste General Franco sterben (...)”. En: “Der Spanische Kriminalroman: Gesellschaftlicher Wandel im Spiegel einer populären Gattung”. EN: INGENSCHAY, D. y NEUSCHÄFER, H.-J.: *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlín, edition tranvía-Verlag Walter Frey, 168

¹⁴ RESINA, J.R. (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 57

de la ciudad, de erosión, renovación y resignificación cultural y de resituación dentro del mapa global¹⁵.

Las novelas de autores como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín o Francisco González Ledesma encuentran pues en las ciudades, inmersas en enormes procesos de transformación ya desde los últimos años del franquismo, inspiración para volcar sus observaciones críticas y realistas. Estos autores llevan a cabo no sólo una descripción, sino más bien una disección de la ciudad como escenario de las desigualdades sociales, el paro, las drogas, la corrupción o la especulación, nuevos elementos caracterizadores de la sociedad capitalista a la que se unía el país después de cuarenta años de franquismo. Afirma Mari Paz Balibrea que “Este nuevo desarrollo histórico en las ciudades [conversión en ciudades post-industriales] es claramente un acicate del género [negro], que encuentra en aquél nuevas fuentes de inspiración al servicio de una literatura realista y crítica”¹⁶, de modo que Madrid y, sobre todo Barcelona, se convierten en escenarios privilegiados de la novela negra española, constituyéndose en muchos casos las obras de este tipo en verdaderas crónicas de una determinada ciudad y de sus habitantes y ambientes.

Partiendo, pues, de la novela negra como tipología literaria eminentemente urbana, el propósito de este trabajo es analizar la representación de la metrópoli en la novela negra española desde las novelas de la Transición hasta las de las primeras décadas del siglo XXI. Para ello realizo un inventario de los espacios propios de este tipo de obras para crear una “topografía del crimen”. A partir de esta topografía y del análisis de cada uno de sus elementos en los trabajos de los autores elegidos se verá cómo los lugares cambian de significado al constituirse en espacios de la novela negra, siendo su pertenencia a esta tipología un elemento determinante de su interpretación. Así pues, a partir de la obra de varios autores representativos de distintas épocas y estilos se obtendrán varias caras y voces de la ciudad, que serán estudiadas de forma interdisciplinar, mostrando así a la ciudad como espacio plural.

Mi hipótesis es que las diferencias con respecto a la novela de los años ochenta en lo tocante a la representación de la ciudad serán paralelas a las diferencias que se

¹⁵ COLMEIRO, J.F. (2009): “Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho”. EN: MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.): *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 64

¹⁶ BALIBREA, M. P. (2002): “La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación”. EN: *Iberoamericana. América Latina, España y Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* (Nueva Época), Año II, nº 7 [Dossier “La novela policial española”], 115

encuentran en temas, argumentos y personajes, siendo estas a su vez consecuentes con los cambios progresivos sociales, políticos y económicos experimentados por España desde la Transición. Habremos de buscar, pues, las huellas del pasado en la ciudad, analizar el papel del espacio urbano en la trama y preguntarnos si aún son los mismos los espacios del crimen y, aún más, si esta nueva literatura muestra el compromiso con la realidad que caracteriza a su precedente en los años ochenta y qué papel juega en ello el espacio urbano.

Puesto que mi trabajo centra su interés en la representación de la urbe, esta centrará también la propia estructura de la tesis. He elegido para el análisis las dos principales ciudades españolas que poseen una fuerte presencia como escenarios de la literatura negra de nuestro país desde finales de los años setenta: Madrid y Barcelona. Las ciudades serán los ejes constituyentes del trabajo y partiré de los autores del llamado *boom*, que crearon lo que denomino el paradigma de la imagen de la “ciudad negra”, para observar cómo ha cambiado dicha imagen en la obra de los nuevos autores del género.

En el primer capítulo, tras realizar algunas aclaraciones terminológicas imprescindibles en un estudio de este tipo de obras, realizaré un breve recorrido por la historia del género desde los orígenes de la novela policíaca clásica hasta la actualidad, centrándome después en la evolución de estas obras en España.

En el segundo capítulo realizo un estudio de la evolución del papel del espacio urbano desde la novela policíaca decimonónica hasta la novela negra de los años 30 del siglo XX para, posteriormente, realizar algunas observaciones generales sobre la importancia de la ciudad en la novela negra española de la Transición.

El capítulo 3 es el capítulo principal de este trabajo; en la primera parte se explica qué es la topografía del crimen y cuáles los elementos que la componen, así como su pertinencia. Asimismo, se establecen algunas de las características generales de los elementos de dicha topografía y algunas de las bases teóricas que servirán para su análisis. Posteriormente, analizaré en dos subcapítulos sucesivos obras de tres autores que sitúan sus novelas negras en Madrid y tres que las sitúan en Barcelona, respectivamente.

Todos los autores elegidos escriben en castellano y, en la totalidad de los casos, con cierta continuidad en la publicación de obras de tipo negro, con un mínimo de tres obras de esta clase escritas por cada uno. Los autores y sus obras han sido seleccionados

obedeciendo a un criterio de representatividad no sólo de una urbe determinada, sino también de un momento específico. Es decir, todas las obras elegidas son, de algún modo, representativas de su momento de aparición.

Por último, en el cuarto capítulo se recogen los elementos urbanos que más presencia han tenido en la topografía del crimen de los diferentes autores estudiados, tanto de Madrid como de Barcelona, y se estudian en conjunto, con el fin de observar semejanzas y diferencias en su interpretación según la ciudad y el momento de aparición de las obras.

Finalmente se ofrecerán las conclusiones generales, en las que se comprueba si se cumple la hipótesis planteada, buscando la relación entre los aspectos relacionados con el espacio urbano obtenidos con el análisis de la topografía del crimen y otros rasgos de las obras estudiadas, tales como sus argumentos y personajes. Las conclusiones ofrecerán por tanto un resumen de diferentes modos de observar y tratar la ciudad en la novela negra española, mostrando si y cómo el papel del espacio urbano en estas obras se vincula con otros aspectos textuales y extratextuales.

1 HISTORIA Y ANTECEDENTES DE LA NOVELA POLICÍACA EN ESPAÑA

1.1 Cuestiones terminológicas e historia

Cualquier estudioso que se disponga a trabajar sobre el género negro se encuentra nada más comenzar con una cierta confusión terminológica en lengua española. Por ello, las primeras cuestiones que consideramos necesario aclarar antes de abordar el análisis del género tienen que ver con la terminología más apropiada para referirse a este en general y a sus variantes en particular y con la propia definición de las obras que designamos como “negras” y que ya han intentado aportar numerosos críticos y autores. Para tratar de responder a estas preguntas procederemos a establecer nuestra postura frente a las diferentes propuestas de nomenclatura y a delimitar los rasgos que nos parecen caracterizar al género con más acierto.

En el ámbito español, algunos críticos propusieron ya desde los años ochenta del siglo XX su preferencia por el término “novela criminal”. Salvador Vázquez de Parga lo propone como un término más adecuado al de “policíaco” o “detectivesco”, pues:

Si en lugar de hablar de novela policíaca que, aparte su significado real o etimológico, es un término que se utiliza vulgarmente para designar la novela enigma, nos referimos a la novela criminal como un término más amplio que incluye además la novela negra y la novela de aventuras policíacas...¹⁷

El término parece haber gozado de éxito entre otros críticos, como Javier Coma y José Valles Calatrava quienes, al igual que Vázquez de Parga lo consideran más amplio y menos confuso que “policíaco” o “policial”, términos que, en realidad, se refieren solamente a la variedad clásica del género. Posteriormente, sin embargo, el crítico José Colmeiro decide adoptar los términos, a nuestro juicio más clarificadores, de “novela policíaca clásica” (o “novela enigma”) y “novela policíaca negra”¹⁸. De este modo, queda clara la genealogía de ambas variantes y recogido el término sin duda más extendido y consolidado para referirse a este tipo de narrativa en nuestra lengua. Efectivamente, el término “criminal” no ha llegado a arraigar del todo, siendo tanto así

¹⁷ VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1983): “La novela policíaca en España”. En: *Cuadernos del Norte*, nº19, mayo-junio 1993, 24

¹⁸ Cf. COLMEIRO, J. F. (1994), op. cit.

que el propio Vázquez de Parga se refiere en obras más recientes a la “novela policíaca”¹⁹.

Otro de los estudios de cabecera utilizados para este trabajo, de Joan Ramón Resina, parece por su título decantarse por el término criminal ya desde el título: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*; sin embargo, el ensayo se dedica a analizar la novela policíaca (en sus dos variantes) en profundidad, sin apenas volver a aludir al término “novela criminal”. En la introducción que este autor hace a *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*²⁰, sin embargo, vuelve a referirse al género “criminal”, que en esta obra coral se combina con “policíaco” y “policial”, de modo que a nuestro parecer no queda claro, cuando se refieren a este último, si se habla del policíaco sólo como variante clásica o enigma, o al género que todo lo abarca. En otra obra reciente dedicada al género, *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, editada por Julio Peñate Rivero²¹, nos encontramos con el término “policial” (el cual, referido sobre todo a González Ledesma, difícilmente puede designar solamente al género en su vertiente clásica). Por lo tanto, se observa la confusión y falta de acuerdo con respecto a la nomenclatura, por una parte, y la falta de consolidación del término “criminal”, por otra.

En nuestra opinión hay dos motivos poderosos para decantarse por el término “novela policíaca” para englobar a ambas variantes, la clásica (o enigma) y la negra: en primer lugar la fijación de este término y su uso común (también, por cierto, entre los autores que cultivan el género) y, en segundo lugar, el hecho de que el género del que hablamos consta de múltiples variantes, pero estas pueden agruparse en torno a las dos principales, enigma y negra. Pero cuando surge el género a finales del siglo XIX, lo hace en su variante “clásica” (la que los críticos identifican con el término “policíaca”). La variante negra nace como género sin duda derivado del clásico (como reconocen sus propios autores) que, además, no desaparece. Es decir, el género policíaco (y he aquí la pertinencia de este apelativo) ha evolucionado y se ha ramificado, pero no parecería adecuado adoptar un término distinto (“criminal”) para designar al género que engloba a varias variantes, del término que designa a la variante “madre”, que es a partir de la cual van surgiendo las variaciones. Incluso cabe pensar que en el futuro vaya a generalizarse el término “negra” para caracterizar un género que, pese a ser cultivado aún en algunos

¹⁹ Véase la bibliografía que acompaña este trabajo.

²⁰ MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.) (2009), op. cit.

²¹ PEÑATE RIVERO, J. (ed.) (2010): op. cit.

casos en un estilo más próximo a la variedad-enigma, consta hoy en día de una serie de rasgos indudablemente procedentes de la novela negra surgida en EEUU. Es decir, ha ido evolucionando y tomando rasgos de las consecutivas variantes, propios de distintas épocas y pensamientos, de modo que hoy en día es mucho más generalizado el uso de “novela negra” para referirse al género en sentido amplio (en su variante posmoderna, podríamos especificar). En este sentido, cabe indicar que el término “novela negra” puede referirse en nuestra opinión también a obras con una estructura no indagatoria (obras protagonizadas, por ejemplo, por delincuentes), abarcando dicha terminología todas las variaciones genéricas propias de una literatura enmarcada en la Posmodernidad.

Para demostrar la consolidación del término “negra”, Malgorzata Janerka ha observado la terminología utilizada en las librerías especializadas, así como en los sitios web y los festivales, de gran importancia e influencia para el público que lee estas obras e incluso para sus autores²². Es en este sentido que en este trabajo utilizamos el término “novela negra” para referirnos a las obras que estudiamos, todas ellas escritas desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad.

Establecida, pues, la terminología que preferimos, habremos de preguntarnos cuáles son los rasgos que nos hacen hablar de un género al que llamamos policíaco y dentro del cual incluimos dos variantes, la clásica o enigma y la negra, variante esta última a la que concederemos especial atención en este trabajo. ¿Qué rasgos comparten las obras para ser consideradas policíacas en su sentido más amplio?

Esta pregunta es pertinente cuando nos referimos a un género que se define por su carácter formulario, es decir, que consta de una serie de convenciones que lo componen y hacen reconocible como tal, lo cual obviamente afecta a su recepción. Sin embargo, no creemos que haya que entender los géneros como clases cerradas o categorías absolutas. Más bien, como ya hemos señalado, consideramos que el conjunto de convenciones que componen las obras contribuye a crear el horizonte de expectativas del receptor y con ello afecta a su interpretación de los elementos que componen el

²² JANERKA, M. (2010): *La novela policiaca española (1975 - 2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, 82. Janerka menciona, entre otros, la librería barcelonesa Negra y criminal o el Festival Semana negra de Gijón. Aquí podemos añadir Getafe Negro, organizado por Lorenzo Silva, y Mayo Negro, encuentro anual en la universidad de Alicante dirigido por Mariano Sánchez Soler y Francisco J. Ortiz.

texto²³. Como afirma John Cawelti “Formulas are ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes”²⁴, lo que, como decimos, se aplica a la novela policíaca, de carácter indudablemente formulario.

Pues bien, limitándonos a los críticos en el ámbito español, tomaremos la síntesis que realiza Valles Calatrava, coincidente a su vez con el análisis de Vázquez de Parga y otros y que nos parece útil y pertinente a la hora de delimitar las obras a las que nos enfrentaremos, entre otros motivos porque resulta una definición lo bastante amplia como para dar lugar a cierta flexibilidad a la hora de incluir obras, pero con una serie de elementos concretos que aclaran qué obras definitivamente no entrarían a formar parte de ella. Valles Calatrava, pues, caracteriza el género mediante tres rasgos principales:

- a) presentar como hecho principal el hecho(s) delictivo(s) y/o la investigación que genera;
- b) acumular, en consecuencia, en el campo de la acción, una mayoría de acontecimientos –o funciones- referidos a tal(es) crimen(es) y/o la correspondiente investigación; y
- c) disponer, en el terreno del entramado funcional o actancial, un enfrentamiento u oposición entre dos elementos antagónicos, crimen y justicia (o desorden/orden, delito/ley), y los personajes, también contrapuestos, que los encarnan de criminal (sea ocasional o permanente) e investigador (sea público o privado, actúe lógica o dinámicamente)²⁵.

Ahora bien, esta definición se aplica al género policíaco en su vertiente amplia. Como veremos más adelante, la variante negra consta de otros elementos que la hacen reconocible como tal y, en la línea posmoderna que caracteriza muchas de las obras que estudiaremos en este trabajo, sus rasgos son menos rígidos y no están tan relacionados con la estructura de la narración. Por lo tanto, a la hora de seleccionar las novelas que estudiaremos aquí se ha tenido en cuenta principalmente que el hecho o hechos delictivos (ya sucedan al principio o al final de las obras) sean centrales al argumento, bien porque este se centre en la búsqueda del o los culpables, o bien porque se trate de mostrar las circunstancias que acaban por conducir a dicho hecho delictivo. No todas las obras elegidas incluyen una trama de investigación ni un personaje investigador, pero sí es común a todas su presentación de una oposición entre conceptos como justicia/injusticia o ley/crimen, representados en diversas figuras (no necesariamente las de investigador y el criminal), según las obras.

²³ Véase para esto CULLER, J. (1981): *The pursuit of signs*, Ithaca, Cornell University Press

²⁴ Citado en: COLMEIRO, J. F. (1994): op. cit., 47

²⁵ VALLES CALATRAVA (1991): op. cit., 31

Así pues, fijados algunos aspectos teóricos que afectan al tratamiento de la literatura policíaca, observaremos a continuación el género de forma diacrónica para esbozar su historia y evolución, lo cual inevitablemente significa analizar sus antecedentes e influencias, así como los rasgos específicos de sus dos principales variantes. Mencionaremos, asimismo, a algunos de los principales autores que han cultivado el género y que han contribuido de algún modo a su particular desarrollo.

El momento histórico en el que surge el género se caracteriza por la reciente industrialización capitalista de las ciudades²⁶, que trajo consigo la llegada de gran cantidad de proletarios a las urbes europeas y el consecuente crecimiento de estas para albergarlos. Este desarrollo de las ciudades ve crecer la criminalidad, de modo que para luchar contra ella se lleva a cabo la institucionalización de la policía, se desarrollan las técnicas de investigación y se realizan transformaciones en los procesos judiciales²⁷. Pero además, la incertidumbre social y económica que genera el sistema capitalista tiene sus efectos psicológicos en la población. Así, la burguesía, temerosa de perder su estatus ante los evidentes cambios sociales que se van produciendo, se cobija en el pensamiento racionalista. Pues bien, este contexto parece ser el idóneo para el surgimiento de un género como el relato de enigma, que se fundamenta precisamente en la defensa y justificación del uso de la razón. Como afirma Fabre, “en la narrativa de corte enigmático se encuentran los dos fundamentos de la mentalidad burguesa occidental: poder de la razón y libertad individual”²⁸. Efectivamente, la libertad individual aparece reflejada tanto en el criminal como en la figura del detective y en la propia resolución del delito, que da lugar a la restitución de la justicia a nivel sólo particular. Considera a este respecto el crítico Vázquez de Parga que la “novela criminal”, en cualquiera de sus variantes, constituye un alegato en favor del individualismo²⁹.

El crecimiento de las grandes ciudades tiene, además, otra consecuencia de gran importancia para explicar la génesis del género: da lugar a la masificación de una cultura popular, ya que entre otros factores, y como bien señalan autores como Peter Nusser, las circunstancias sociales anteriormente citadas dan lugar a la necesidad del

²⁶ VALLES CALATRAVA (1991): op. cit., 47

²⁷ NUSSER, P. (2003): *Der Kriminalroman*, Stuttgart, Metzler, 67-68

²⁸ Citado en: VALLES CALATRAVA (1991), op. cit., 49

²⁹ VÁZQUEZ DE PARGA (1986): *De la novela policíaca a la novela negra. Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Plaza y Janés, 19

público de consumir literatura de evasión³⁰. Y aún más, el público comienza a interesarse por el ámbito de la justicia, sus instituciones y las personas que intervienen en ella: investigadores, criminales, etc. Así se explica, por ejemplo, el éxito que tenían las llamadas “Causas célebres”, relatos basados en crímenes reales cuyo primer cultivador fue el francés Gayot de Pitaval (*Causes célèbres et intéressantes; avec les jugements qui les ont décidées*, 1734-1743), consideradas antecedentes de la novela de enigma.

A finales del siglo XVIII se publicó la que algunos críticos como Vázquez de Parga consideran “la primera novela criminal de la historia”³¹, *Caleb Williams or things as they are* (1794), de William Godwin. En ella aparece una trama detectivesca en torno a la investigación de un asesinato y la persecución que sufre el investigador por parte del asesino, de modo que ya se adivinan muchos de los rasgos de la novela policíaca.

Ya a principios del siglo XIX se publicaron con gran éxito las *Memoires* de Eugène François Vidocq, que pasó de ser delincuente a primer presidente de la Sûreté francesa y escribió sobre sus métodos y experiencias (1828-1829). La obra de Vidocq llegó a tener tal repercusión que más tarde serviría como inspiración a otros autores para personajes de ficción policíaca (por ejemplo, el Lecoq de las novelas de Émile Gaboriau).

Si atendemos a otros precedentes literarios del género policíaco, observamos asimismo el enorme peso de la prensa periódica, que vive su mayor eclosión entre los años 1830 y 1840³² y más exactamente el gran éxito de la prensa sensacionalista y del folletín, –cuyo formato constituye un claro antecedente de la novela policíaca y que constituye un gran espaldarazo para la novela de aventuras–³³.

No se puede obviar tampoco la influencia de la novela gótica de finales del siglo XVIII, que precisamente fue cultivada con maestría por Edgar Allan Poe, quien, como veremos, es considerado el primer autor “policíaco”. Ya en este tipo de novelas aparecen el misterio, el miedo y la violencia y también en ellas se aclaran de forma racional hechos en apariencia sobrenaturales.

Los relatos de aventuras criminales (por ejemplo, de bandoleros) que aparecen a partir del Romanticismo tuvieron también gran éxito de público, aprovechando el interés que

³⁰ NUSSER (2003) op. cit., 72

³¹ VÁZQUEZ DE PARGA (1986), op. cit., 34-35

³² Íbidem, 73

³³ VALLES CALATRAVA (1991), op. cit., 48

existía ya en torno al tema criminal. Además, aportan la figura del justiciero solitario e individualista, rasgos que también caracterizarían al protagonista de la novela policíaca.

Se considera, como ya adelantábamos, que el inaugurador del género policíaco fue el autor americano Edgar Allan Poe con la publicación en 1841, en la *Graham's Magazine*, del relato *The murders in the Rue Morgue*, al que seguirían *The Mystery of Marie Roget* (1842) y *The purloined letter* (1844). En estos relatos, situados en París, se destaca la prodigiosa capacidad de raciocinio del detective protagonista, Auguste Dupin (según Salvador Vázquez de Parga el primer mito de la novela criminal³⁴), así como las ventajas de la razón y el placer de su uso (es decir, no “Die Kunst der Deduktion selbst, sondern die Leidenschaft zur Deduktion”³⁵), descritas nada más comenzar *The murders*...:

The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. We know of them, among other things, that they are always to their possessor, when inordinately possessed, a source of the liveliest enjoyment. As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action, so glories the analyst in that moral activity which “disentangles”. He derives pleasure from even the most trivial occupations bringing his talents into play. He is fond of enigmas, of conundrums, hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension præternatural. His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition³⁶.

El detective o “analista” Dupin es capaz, gracias a su cualidad “intuitiva”, de inferir aquello que los demás no ven, de modo que deduciendo a través de los hechos y las pruebas y mirando más allá de lo evidente (pensemos en la resolución de *The purloined letter*, donde la policía es incapaz de encontrar un objeto que estaba a la vista de todos, en el lugar más obvio) descubre la verdad, contribuyendo con ello a reinstaurar el orden que el crimen o el delito habían alterado.

Resulta evidente el peso del pensamiento positivista de la época en el surgimiento de este género, de modo que “la aparición de la novela policíaca supone una escena doctrinal favorable a la equiparación de la racionalidad con la verdad y con el bien”³⁷.

³⁴ VÁZQUEZ DE PARGA (1986): op. cit., 36

³⁵ WÖLCKEN, F. (1953): *Der literarische Mord — Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur*, Nuremberg, 37. Citado en NUSSER, P. (2003), op. cit., 81

³⁶ ALLAN POE, E. (1982 – 1ª ed de 1841): “The murders in the Rue Morgue”, en *The Complete Tales and poems of Edgar Allan Poe*, New York, Penguin Books, 141

³⁷ RESINA, J. R. (1997): op. cit., 22

Sería en 1887, con la creación del detective Sherlock Holmes, cuando el escritor inglés Arthur Conan Doyle conseguiría encumbrar definitivamente el género policíaco, convirtiéndolo en gran éxito de ventas y haciendo de su personaje principal uno de los más célebres de la literatura universal. La mayoría de la crítica coincide en que su éxito se basa en la humanidad del protagonista, siendo Sherlock Holmes el primer detective de ficción vivo, con una marcada personalidad que trascendió incluso a su autor.

Tras el espectacular éxito de la obra de Conan Doyle surgieron numerosos autores que cultivaron el género policíaco, unos con más fortuna que otros. Por motivos espaciales, mencionaremos aquí solamente a algunos de los más destacados para la historia del género por su carácter de algún modo novedoso.

El también británico G. K. Chesterton se dio a conocer sobre todo por los cuarenta y nueve relatos protagonizados por el Padre Brown que escribió entre 1910 y 1936. El protagonista es un sacerdote católico que resuelve sus casos, ya no por medio de la razón, sino gracias a su capacidad de introducirse en la mente de las personas, basándose en su profundo conocimiento del alma humana. Ya no interesan, por tanto, ni la razón ni la ciencia, sino solamente la pura intuición del personaje y la psicología del delincuente: sus motivos, pero también su redención. De este modo, podemos decir que Chesterton crea la novela policíaca de carácter psicológico, variedad del género que ha atraído a muchos autores a lo largo de su historia.

Después de la Primera Guerra Mundial los cultivadores del género policíaco se concentraron en el carácter lúdico de este tipo de literatura, creando obras en las que primara el “fair-play”, esto es, el juego limpio entre narrador y lector, de modo que este último podía seguir las investigaciones del detective, sabiendo lo mismo que él, y tratar de resolver el crimen. En este contexto, que destaca por la proliferación de autoras del género, se hace célebre la británica Agatha Christie, cuyo enorme éxito la ha llevado a ser llamada la Reina de la Novela Policíaca. Su detective más destacado fue el belga Hercule Poirot, aunque también fueron de gran éxito el resto de sus novelas, tanto las de la serie protagonizada por Miss Marple como aquellas sin detective fijo.

Hasta ahora, se ha podido comprobar la preponderancia absoluta de los autores británicos entre los cultivadores de más éxito e influencia del género policíaco clásico. Sin embargo, también en Francia hubo destacados autores, sobresaliendo entre todos

ellos Georges Simenon (belga de nacimiento, francés de adopción³⁸), que ha pasado a la historia gracias a las novelas y relatos protagonizados por el inspector de la Sûreté Jules Maigret y publicados entre 1929 y 1972. El inspector Maigret se caracteriza por su gran humanidad (su vida es descrita con detalle a lo largo de las novelas y el lector conoce sus pensamientos y elucubraciones a lo largo de los relatos), y comparte con el Padre Brown el interés por el delincuente y sus motivos, aunque él no resuelve sus casos penetrando en su alma, sino integrándose en su ambiente, el que le llevaría a cometer la felonía. La gran novedad de las novelas de Simenon, pues, consiste en el estudio del ambiente social para comprender los motivos del crimen. A la hora de investigar los casos, Maigret se introduce en el contexto en que han tenido lugar los hechos, habla con la gente y finalmente, deduce lo que ha sucedido. De este modo, el autor belga consiguió renovar el género de enigma, siendo considerado además máximo representante de la tendencia llamada “police procedural”, que se centra en mostrar los procesos investigativos y los métodos utilizados por la policía y que aún hoy es una fórmula de éxito.

El nacimiento de la variante negra tiene lugar en la tercera década del siglo XX en los Estados Unidos de América. Este género se consolida como tal de manos de Samuel Dashiell Hammett, autor que, como afirma su admirador y seguidor Raymond Chandler, “gave murder back to the kind of people who commit it for reasons”³⁹. Si las novelas de enigma habían tenido a sus más destacados representantes en Europa, el surgimiento de esta variante del género demuestra que se trata de un producto puramente estadounidense, en tanto aparece en una coyuntura muy concreta, fruto de los avatares acaecidos en aquel país, que en los años treinta del siglo pasado se enfrentaba a una aguda crisis económica, a la corrupción generalizada y al aumento de la delincuencia organizada y la violencia cotidiana, en gran parte como resultado de la llamada *Ley Seca (Prohibition)* de 1920, y la Gran Depresión que siguió a la crisis del 1929. Se trata pues, de la época del gangsterismo, del fin de los “felices años veinte” en la sociedad capitalista más avanzada económicamente, lo cual pone de manifiesto las contradicciones del propio sistema y, como señala Coma, reclama que la novela de temática criminal se acerque a la realidad, siendo, pues, “Literatura y testimonio: dos

³⁸ VÁZQUEZ DE PARGA (1986), op. cit., 181

³⁹ CHANDLER, R. (1988 – 1ª ed. 1950) : Prólogo a *The simple Art of Murder*, New York, Vintage, 14

elementos que contribuyen a definir decisivamente la eclosión y el desarrollo básico de la novela negra”⁴⁰.

Antecedente del género negro fueron las llamadas “dime-novels”, folletines de bajo precio que pasaron a convertirse en “pulp-magazines”, a menudo especializadas en el tema criminal o policíaco⁴¹. Una de estas revistas, *Black Mask*, fue la primera cuyos colaboradores se animaron a tomar unas nuevas directrices para el género, adaptándolo al momento histórico y dotándolo de realismo. Valles Calatrava concluye que la novela negra supone una reestructuración de la clásica novela americana de aventuras criminales y a su creación contribuyeron, además de las condiciones sociales y económicas en Estados Unidos, la tradición de la novela-enigma europea y otros factores tales como las técnicas del cine mudo y del objetivismo y la vivacidad del periodismo⁴². Esta variante del género policíaco no se basa ya en la razón como medio para resolver el crimen o delito, sino que en este caso el investigador se caracteriza por su movilidad: ha de desplazarse y actuar con el fin de resolver su caso. Además, ha de ser fuerte y estar dispuesto a utilizar la violencia cuando sea necesario para combatir el mal contra el que trata de luchar (ha de ser, por tanto, un detective duro, “hard-boiled”). Pero el detective de la novela negra se caracteriza sobre todo por mostrarse incorruptible y poseer fuertes principios morales que habrán de ayudarlo y darle fuerzas en el ambiente de corrupción generalizada en el que se mueve. Como afirma Nusser, el conocimiento por parte de los ciudadanos de la situación generalizada de corrupción y violencia en la que vivían, apelaba al deseo “nach moralisch sauberen “tough guys”, die sich wirkungsvoll gegen die herrschende Korruption auflehnen würden”⁴³.

Se distingue la novela negra de su antecedente clásica porque contiene una visión crítica de la sociedad entre sus páginas y se caracteriza por la acción, plagada de violencia, y por el lenguaje sencillo y coloquial. La lógica racional no es suficiente para comprender la realidad, en la que dominan los intereses, las ambiciones, y los impulsos más primarios. Por ello, el detective debe hacer uso de su intuición, pero también de la violencia cuando es necesaria. Igualmente, el detective de la novela negra habrá de aprovechar el azar cuando sea posible. Ya no es el elemento lúdico (el desvelamiento

⁴⁰ COMA, J. (1983): “La novela negra”. En: *Novela Criminal, Los Cuadernos del Norte*, 19, mayo-junio, 39

⁴¹ VÁZQUEZ DE PARGA (1981): *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta, 181

⁴² VALLES CALATRAVA (1991), op. cit., 52

⁴³ NUSSER (2003), op. cit., 118

lógico del crimen en la novela de enigma) un ingrediente básico, ya que el fin de la novela negra es mostrar el tipo de sociedad que produce el crimen (y al criminal) y la multiplicidad de culpables de la situación, expresado así por Raymond Chandler: “Murder, which is a frustration of the individual and hence a frustration of race, may have, and in fact has, a good deal of sociological implication”⁴⁴. Como escenario preferido y adecuado a la contemplación de la corrupción y degradación que asolan a la sociedad, aparece en la novela negra la ciudad como nido del mal, como espacio violento, hostil y cuna de la corrupción a todos los niveles, cambiando también radicalmente su visión y papel con respecto a la novela de enigma⁴⁵.

Se considera al estadounidense Samuel Dashiell Hammett el inaugurador y cultivador principal de la novela negra, aglutinando su obra todos los rasgos que dan lugar al género negro como tal. Salvador Vázquez de Parga los resume en: acción violenta, realismo crítico y lenguaje coloquial⁴⁶, elementos que caracterizan toda la obra de este autor. Dashiell Hammett formó parte, precisamente, del grupo de autores que publicaban sus relatos en la revista *Black Mask* y en ella apareció por primera vez el Agente de la Continental, detective de quien sólo sabemos que trabaja para la Continental Detective Agency de San Francisco y que aparecerá en las novelas *Red Harvest* (1929) y *The Dain Curse* (1929). Se trata de un detective que cumple con todas las características que atribuimos al investigador del género negro: tiene un profundo sentido de la justicia y la ética que no coinciden necesariamente con la visión oficial y utiliza la violencia física y verbal cuando es necesario, ya que la corrupción circundante y generalizada le obliga a ello para sobrevivir y para llevar a cabo su trabajo.

El protagonista más célebre de la obra de Hammett es, sin embargo, el detective Sam Spade, cuya aparición en *The Maltese Falcon* (también aparece en algunos relatos) lo llevó a la notoriedad. Spade es física y moralmente aún más duro que el “Continental Op” y, como él, participa de la trama en la que se ve envuelto y es capaz de cambiarla con sus actos.

El más destacado seguidor de Hammett, el ya mencionado autor Raymond Chandler, también comenzó publicando sus relatos en la revista *Black Mask*. Este autor creó en *The Big Sleep* (1939) la figura del detective Philipp Marlowe, para Vázquez de Parga y

⁴⁴ CHANDLER, R. (1988 – 1ª ed. 1950) : op. cit., 2

⁴⁵ Este aspecto será analizado en un capítulo aparte de este trabajo.

⁴⁶ VÁZQUEZ DE PARGA (1981), op. cit., 187

otros autores “el mito máximo de la moderna novela negra”⁴⁷. Se trata de un detective privado de Los Ángeles que en sus trabajos se caracteriza por su lealtad al cliente y por su honradez. Aparecido por primera vez en *The Big Sleep* (1939), Marlowe es un hombre solitario que debe enfrentarse a las corruptas estructuras de la sociedad californiana para resolver sus casos, pero que no necesita hacer un uso extremo de la violencia, sino que se define más exactamente por su dialéctica mordaz y acertada en cada situación. Se trata de un hombre inteligente, cínico y atractivo que narra en primera persona sus casos y muestra en las novelas un cuadro del grado de corrupción, violencia y falta de moral de la sociedad. En su trabajo, no obstante, sólo resuelve estos problemas de forma aislada, se limita a hacer el trabajo para el que le han pagado concienzudamente, pero no aspira a acabar con la situación dada. Para Vázquez de Parga:

...el fondo social existe en la actuación de Philip Marlowe, pero no deja de ser un fondo forzosamente implicado en una ética personal individual, que es lo que se trata de satisfacer mediante la denuncia, sin posteriores consecuencias encaminadas al cambio social⁴⁸.

Como veíamos, el género policíaco parece estar relacionado desde sus orígenes con una mentalidad individualista propia de la sociedad burguesa y del capitalismo. Sin embargo, veíamos que en la variante negra el crimen no es producto de un individuo aislado, sino de un mal endémico que afecta a toda la sociedad. Mientras que en la obra de Hammett sí parece haber una aspiración a mejorar la situación global (así, por ejemplo, en *Red Harvest*, el Continental Op limpia Personville de la corrupción, incluso sobrepasando sus cometidos), el detective Marlowe es un escéptico que no cree en su capacidad para cambiar el estado de cosas, aun siendo bien consciente de lo poco que le gusta. Esta actitud bien podríamos denominarla, entonces, “desencanto” con la situación dada. Observaremos cómo en el contexto español de transición a la democracia varios autores vieron en la literatura de tipo negro estadounidense un vehículo idóneo para la representación del “desencanto” que caracterizaba en ese momento el ambiente social y cultural en España. Como afirma Resina

Según esto, habría una afinidad entre el género y el contenido social que transmiten las obras de este período [la Transición], pues una de las funciones del mito

⁴⁷ Íbidem, 218

⁴⁸ VÁZQUEZ DE PARGA (1981), op. cit., 221

consiste en expresar exigencias a la vez que pesimismo respecto a su consecución⁴⁹.

1.2 Evolución del género policíaco en España. La novela negra posdictatorial

Afirma un crítico alemán que la novela policíaca comienza en la España moderna con un primer cadáver: el del general Franco⁵⁰. Este autor continúa precisando que hubo de desaparecer el aparato de censura de la dictadura para que apareciese una literatura policíaca que se ocupara de la corrupción, la violencia y el asesinato en el país, de modo que queda claro que se refiere a la variante “contemporánea” del género que, como hemos especificado, es la negra. Efectivamente, el surgimiento de una novela policíaca autóctona de tipo “negro” no aparece en España, más concretamente en Cataluña y en lengua catalana, prácticamente hasta los años sesenta y no experimenta su gran expansión, popularidad y éxito de ventas y crítica hasta bien entrados los setenta, una vez desaparecido el dictador.

Ha sido largamente comentada por los críticos especializados la escasez manifiesta de obras policíacas destacadas en España desde los orígenes del género y tanto es así que en 1983 afirmaba Vázquez de Parga que:

Podría decirse (...) que hasta tiempos muy recientes no han existido novelas policíacas españolas en absoluto porque las novelas que se escribían en España o eran policíacas o eran españolas, pero difícilmente ambas cosas a la vez.⁵¹

La poca profusión de literatura de tipo policíaco en dicho país se debe según Valles Calatrava a razones de varios tipos: en primer lugar, refiriéndose sólo a la variante negra, cita las razones políticas (sobre todo la censura), lo que provocó el aumento de traducciones de novelas enigma extranjeras; en segundo lugar, a razones estilísticas, relacionadas con el poco prestigio del género entre autores y público; por último, a razones de tipo sociohistórico e ideológico: tanto la novela enigma como la negra tematizan el crimen y legitiman la justicia, bien sea entendida como ley o como categoría moral. En España no existió una ideología jurídica plenamente burguesa y extendida hasta los años 60-70, por lo que no era posible que apareciese un género

⁴⁹ RESINA (1997) op. cit., 57

⁵⁰ BUSCHMANN, A. (1993): op. cit., 168

⁵¹ VÁZQUEZ DE PARGA (1983): “La novela policíaca en España”. En: *Cuadernos del Norte*, nº 19, mayo-junio 1993, 24

sustentado en la formulación de esas claves jurídicas⁵². Este parece ser el motivo en el que coinciden todos los críticos, pues parece evidente, dadas las condiciones que se han visto para la aparición de ambas variantes del género, que se necesita una sociedad industrializada con una burguesía poderosa y, por tanto, afectada por las consecuencias del capitalismo. Joan Ramón Resina considera asimismo que la aparición del género policíaco “depende de la presencia de unas condiciones ideológicas imposibles sin una burguesía atenta a legitimar racionalmente su hegemonía”⁵³. Por lo tanto, si el género policíaco clásico no tuvo gran repercusión en España no fue por la falta de modelos, ya que estos llegaron al público español a través de traducciones, sino que “el retraso en su implantación se debe a su escaso valor ideológico para una clase que tan sólo ha empezado a levantar el andamiaje de su vida pública”⁵⁴.

Debemos situarnos en el período de la posguerra en España para ver las primeras muestras de cultivo a gran escala de una novela de tipo policíaco y podemos afirmar que parece que sí existía ya entonces una demanda latente para el género negro estadounidense, evidenciada en el fenómeno editorial que supuso la novela popular de tema policíaco publicada sobre todo en los años 40 por autores como Guillermo López Hipkiss, “Peter Debry” (seudónimo de Pedro Víctor Debrigode Dugi) y “Keith Luger” (Miquel Oliveros Tovar) en colecciones populares como “Biblioteca Oro”, de Molino, y más tarde, a partir de los cincuenta, “F.B.I” (Rollán) o “Servicio Secreto” (Bruguera). A partir de los años cincuenta la vertiente popular de la novela policíaca se vio revolucionada por la industrialización de su proceso de producción. Tras demostrar la década anterior que la receta del éxito de la literatura popular residía más en la acción que en el enigma de tipo británico (que requería un mayor esfuerzo intelectual), surgieron nuevas colecciones como las ya citadas “F.B.I” (Rollán) o “Servicio Secreto” (Bruguera), en las que aparecían obras muy similares entre sí, basadas en la acción trepidante y el ritmo y siguiendo una estructura siempre parecida con variaciones mínimas (de personajes, lugares, etc). Se trataba de gran número de autores españoles que utilizaban seudónimos extranjeros y que generalmente situaban sus obras en países anglosajones y con protagonistas británicos o estadounidenses, pues como explica Francisco González Ledesma, quien también publicaría en los años sesenta novelas de bolsillo con el seudónimo “Silver Kane”:

⁵² VALLES CALATRAVA (1991), op. cit., 82

⁵³ RESINA (1997), op. cit., 29

⁵⁴ Íbidem, 31

La gente de la calle no hubiera admitido inspectores Gómez ni criminales Rodríguez, ni calles conocidas que no excitaran sus sueños y sus ansias de viajar. Todo lo bueno sucedía entonces fuera de España, y las únicas policías con garantía de origen eran Scotland Yard y el FBI⁵⁵.

Las razones principales parecen ser, por un lado, que en la sociedad represiva española de esos años no hubiera resultado verosímil un juego investigativo, y desde luego menos con figuras representantes del orden oficial, que producían temor en los ciudadanos. Y, por otro, como también señala Resina, que la situación de posguerra en España favorecía el escapismo y la ilusión de una modernidad exótica y, por tanto, lejana a España⁵⁶.

Estas obras de consumo, que tenían como precedente la novela de aventuras criminales, no contienen quizás todos los elementos intrínsecos al género negro, pues como explica de nuevo Francisco González Ledesma:

Entre las muchas características más o menos discutibles de la “novela negra” hay una que es indiscutible: describe una sociedad urbana concreta en un momento concreto, generalmente a través de ambientes que son muy conocidos por el autor. [En España entre 1940 y 1975] eso era imposible, porque la Censura no permitía tratar con sentido crítico ambientes españoles en los que actuaban policías españoles⁵⁷.

Pero sí puede decirse que estos autores crearon una cierta escuela de escritores y lectores que facilitaría posteriormente la eclosión del género negro en el momento propicio de la Transición, suponiendo, como hemos visto, precisamente la novela negra desde sus orígenes una cualificación y reestructuración de la novela de aventuras criminales.

Igualmente importante para el género en España resulta la edición de colecciones especializadas en el género policíaco con la misma calidad que otros géneros narrativos en la década de los cincuenta. La colección “Lince Astuto” de Aguilar, encuadernada en material plástico y luego en piel incluía, por ejemplo, entre sus obras, novelas de Agatha Christie, Georges Simenon, Raymond Chandler y Dashiell Hammett⁵⁸.

Asimismo, es en los años cincuenta cuando empieza a hablarse de “novela negra” en España por influencia de la “Série Noire” francesa surgida en 1945. El término “negro”

⁵⁵ GONZÁLEZ LEDESMA, F. (1987): “La prehistoria de la novela negra”. EN: *Los Cuadernos del Norte*, 41, marzo-abril 1987, 12

⁵⁶ RESINA (1997) op. cit., 45

⁵⁷ GONZÁLEZ LEDESMA, F. (1987): op. cit., 12

⁵⁸ VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1993): *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel, 147

se utilizó entonces en un sentido amplio, referido a obras de misterio, de estilo americano, con acción, violencia y un lenguaje conciso y coloquial. Como novedad editorial, en esos años comenzaron a incluirse novelas de tipo “negro” en las colecciones especializadas de género policíaco como “Club del Crimen”. Este hecho es de vital importancia, pues contribuye a despertar el interés por el género policíaco de autores y público con aspiraciones artísticas elevadas, de modo que surgirán en la década de los cincuenta varios escritores que cultivan el género policíaco con una indudable calidad literaria.

El primero de ellos, Mario Lacruz, verá publicada su novela *El inocente* precisamente en la colección “Club del Crimen” en 1952. Esta novela destaca en el panorama literario español por dos motivos principales: por su calidad literaria y por la inclusión de elementos sociales en la obra. En ella se narra la huida de Virgilio Delise, sospechoso de haber matado a su padrastro, y la persecución que sufre por parte de la policía. La obra deja ver la represión y mala praxis de los representantes del orden y la indefensión del individuo ante ello, de modo que se percibe un ambiente opresivo que no deja espacio al protagonista para demostrar su inocencia. Al final, no tiene lugar la restauración del orden social en función del bien y del mal, sino que se comete una nueva injusticia y todo sigue como antes. Estamos por tanto de acuerdo con Resina en que la finalidad de esta obra es “mostrar cómo la represión crea su objeto y la necesidad de autolegitimación del régimen (representado por su institución fundamental, la policía) se antepone a la verdad”⁵⁹.

Es obvio, por tanto, que *El inocente* no se inscribe en la variedad policíaca de enigma y que, dentro de las posibilidades que se permitían en la España de la época, ofrece un cultivo innovador del género, no resultando extraño que un crítico como José Colmeiro la defina como “obra clave y pionera de una nueva manera de abordar el género en España”⁶⁰. Lacruz consigue crear una obra policíaca verosímil y éticamente aceptable en el contexto social en el que aparece, utilizando como protagonista a un personaje perseguido por las fuerzas del orden. Sin embargo, este autor no tuvo seguidores y tampoco él mismo continuó cultivando el género.

La crítica coincide en señalar que la aparición de la novela negra depende de una serie de condiciones políticas, sociales y económicas específicas y parece claro que éstas no

⁵⁹ RESINA (1997): op. cit., 47

⁶⁰ COLMEIRO (1994): op. cit., 140

comenzaron a darse en España hasta pasados los años sesenta. José Colmeiro lo resume así:

La serie negra presupone unas condiciones particulares para su surgimiento tales como la existencia de un sistema democrático pluralista, una sociedad capitalista avanzada y una demografía urbana y responde, en parte, a la crisis del sistema social y a los profundos cambios políticos, legales, económicos y morales por los que han atravesado la sociedad española y sus individuos al comienzo de la transición democrática. La crisis económica, el desempleo, la drogadicción, la inmigración, la delincuencia han servido de acicate en la creación de una novela policíaca autóctona adecuada a la problemática contemporánea del país, que explora los conflictos y contradicciones de una época de cambio y confusión. (...) ⁶¹.

A mediados de los años 60 comienzan a sentirse en la sociedad española importantes signos de cambio, impulsados por fenómenos tales como la industrialización del país, su despegue económico y la consiguiente creación de una clase media, así como la llegada del turismo, la creciente escolarización de la población y el cada vez mayor consumismo. De este modo, se progresa hacia una sociedad capitalista avanzada que se encuentra, como afirma Colmeiro, “en aparente contradicción con un régimen autocrático y anacrónico que todavía se mantiene en el poder”⁶² y, en consecuencia, crece el descontento con la situación política y se suceden las protestas y exigencias de democracia. Paralelamente a esta rápida modernización del país, se produce en esta época una cierta mejora de la industria cultural y, más concretamente, del sector editorial, que ve crecer tanto su número de lectores como la variedad en la demanda, surgiendo un especial interés por las nuevas creaciones procedentes del extranjero. Este contexto, evidentemente, favorece la aparición de una serie de autores que darán los pasos definitivos para la implantación posterior del género negro en España.

El escritor Francisco García Pavón ostenta el mérito de haber creado la primera serie policíaca española que asciende la literatura policíaca a literatura culta. Su protagonista aparece por primera vez en un relato de 1953, pero la serie de novelas que lo harían célebre comienza a publicarse a mediados de los años sesenta. Se trata de Plinio, jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso que actúa ayudado siempre por su amigo el veterinario Lotario (su particular “Watson”). Novelas como *El reinado de Witiza* (1968) y *Las hermanas coloradas* (Premio Nadal en 1969) forman parte de la primera serie con un investigador y una problemática propiamente españoles y con un fuerte apego a la

⁶¹ COLMEIRO (1994): op. cit., 263-264

⁶² COLMEIRO (1994): op.cit., 165

tradición literaria del país. Se trata de novelas policíacas de ambientación rural y con rasgos costumbristas, en las que prevalece la constatación de una moral conservadora. Las novelas protagonizadas por Plinio ofrecen una perspectiva nostálgica frente a la modernización paulatina de las costumbres y la aparición de nuevas tecnologías (apareciendo también la oposición campo/ciudad y el tópico del pueblo/campo como *locus amoenus*) y más que concentrarse en el elemento de intriga, se detienen en la descripción costumbrista de tipos y ambientes (tanto es así que Vázquez Montalbán y otros autores ni siquiera lo consideran novela policíaca, aunque aquí no compartimos esta opinión). Para muchos críticos supone esta serie un problema importante, la falta de verosimilitud entre el personaje protagonista y sus actuaciones en el contexto de la España de la dictadura. Efectivamente, desde el punto de vista ético las novelas de García Pavón se sitúan más cerca del género de enigma. La figura de un representante de las fuerzas del orden de carácter entrañable y su observación nostálgica de costumbres, caracteres y paisajes apelan implícitamente a una moral conservadora. Sin embargo, la profundidad de las reflexiones del protagonista, así como la importancia concedida a sus observaciones frente a un mínimo contenido de intriga parecen apuntar ya hacia otro tipo de novela con cierto interés por el elemento social.

Definitivamente situado en la variante negra, el autor catalán Manuel de Pedrolo suele adoptar en sus obras, como viéramos en Mario Lacruz, la perspectiva del perseguido. Aunque este autor se inserta, como él mismo afirma⁶³, en el ámbito y por tanto la historia, de la literatura catalana (lengua en la que escribe), su obra constituye un antecedente directo y una influencia para la novela negra que se publicará después en toda España, y de hecho de forma muy destacada en Cataluña, por parte de autores que escriben tanto en castellano como en catalán. Por ello, como señalan críticos como Patricia Hart o Joan Ramón Resina, es imprescindible mencionar su obra al hablar de la historia del género negro en nuestra literatura. Pedrolo contribuyó de forma clave al establecimiento de este género en las literaturas catalana y española. Además de la repercusión que tuvo su obra novelística, como director de la colección de novelas policíacas en catalán “La cua de palla”, este autor favoreció la difusión del género en Cataluña donde, según señala Salvador Vázquez de Parga, proliferaron las traducciones al catalán de novelas policíacas en los años sesenta⁶⁴.

⁶³ HART, P. (1987): *The Spanish sleuth*, Ontario, Associated University Presses, 51

⁶⁴ VÁZQUEZ DE PARGA (1993): op. cit., 248

La primera novela de Pedrolo, *Es vessa una sang fácil*, se sitúa en 1952, un año antes de que García Pavón publicase el cuento en el que por primera vez aparecería Plinio. Sin embargo, el autor catalán, al contrario que García Pavón, escribe de forma precursora novela negra de estilo “hard-boiled” norteamericano. En *L’inspector fa tard* (1960), *Joc Brut* (1965) y *Mossegar-se la cua* (1968) el autor se vale de tintes críticos y un estilo duro para denunciar el sistema. Los protagonistas suelen ser delincuentes perseguidos por la ley (o investigadores fuera del sistema), de modo que lo que se muestra es la violencia del *status quo*. Al igual que veíamos en el caso de Lacruz, en el contexto de la dictadura de Franco era evidente que un autor de género policíaco comprometido no podía apelar a valores como la justicia o la verdad, que no eran ya válidos en ese sistema, sino que “un autor sensible a la incompatibilidad del género con el sistema social de la dictadura adopta preferentemente el punto de vista del individuo cazado por el sistema”⁶⁵. La obra de este autor se caracteriza además por su descripción realista de la Barcelona del momento y por el predominio de la acción en las tramas.

Aunque acierta Albrecht Buschmann al afirmar que la obra de Pedrolo (y la de Lacruz) sólo alcanzaron a un público minoritario frente a la gran acogida de la obra escrita por García Pavón⁶⁶, en el caso de Manuel Pedrolo hay que destacar que su obra sí tuvo seguidores, de forma que hubo una continuidad en el cultivo de la novela negra en España (con un especial papel de Barcelona que dura hasta nuestros días) a partir de este autor. En este sentido, resulta clave la figura de Jaume Fuster, traductor de Pedrolo al castellano, “que ha cultivado diversas tendencias del género con claras intenciones innovadoras”⁶⁷ como *De mica en mica s’omple la pica* (1971) o *Tarda, sessió contínua*, 3,45 (1976). Ambas novelas, protagonizadas por el personaje de Enric Vidal, que pasa de estudiante a investigador y después a delincuente, se centran más en la acción y menos en la relación del crimen con la organización social. La importancia de este autor, de cualquier modo, no se limita al ámbito catalán, ya que como afirma Joan Ramon Resina, “con Fuster se aclimata en España la novela de acción de influencia norteamericana, llamada convencionalmente “novela negra” ”⁶⁸.

Con la muerte de Franco en 1975 y la desaparición de la dictadura, España continúa su progreso en la misma dirección iniciada una década antes, adquiriendo en poco tiempo

⁶⁵ RESINA (1997): op. cit., 47

⁶⁶ BUSCHMANN, A. (1993): op. cit., 168

⁶⁷ VÁZQUEZ DE PARGA (1993): op. cit., 251

⁶⁸ RESINA (1997): op. cit., 51-52

libertades y derechos propios de un Estado moderno: libertad de expresión, igualdad ante la ley, sufragio universal. La adquisición de estas libertades se plasma en las nuevas manifestaciones culturales, como el destape o la movida madrileña, y más concretamente en el ámbito literario, en la novela negra, que experimentará durante los años ochenta su denominado *boom* en el ámbito español. La modernización del país iniciada en los años sesenta daba ya sus frutos y contribuía a crear la coyuntura propicia para la aparición del género que, como hemos comentado, sólo aparece:

...cuando se da el caldo de cultivo de una sociedad industrial desarrollada en centros urbanos importantes donde se producen claras y feroces luchas de clases: la criminalidad como expresión de lumpen-proletariado, pero también como a-legalidad paralela apuntalada por el mismo sistema que dice perseguirla⁶⁹.

Las primeras señales de este fenómeno tienen lugar ya antes de finalizar la dictadura, con la publicación en 1974 de *Tatuaje*, primera novela policíaca de Manuel Vázquez Montalbán (sin duda el máximo representante de la novela negra en España), protagonizada por el detective de origen gallego afincado en Barcelona Pepe Carvalho. En esta obra ya se adivinan las posibilidades de la novela policíaca inspirada en los modelos norteamericanos para ofrecer una disección de la realidad española del momento.

En 1975 se publica *La verdad sobre el caso Savolta*, del también barcelonés Eduardo Mendoza. Esta novela es considerada precursora del desarrollo posterior de la literatura de nuestro país. En ella destacan la combinación de géneros literarios y de voces narrativas y la acción, con una estructura de tipo detectivesco y temática criminal (violencia, asesinatos, intrigas). Con ello, esta obra contribuyó definitivamente a la dignificación de géneros que hasta ese momento habían sido considerados menores, ya que “seine gelungene Mischung aus Krimi, roman rose und historischem Roman machte das niveauvolle Spielen mit populären Gattungen (und eben auch dem Krimi) literaturfähig”⁷⁰. Además, la recuperación de la temática criminal y marginal, así como el uso de una estructura de intriga y detección permiten pensar que esta obra (ganadora del Premio de la Crítica en 1976) supuso un paso clave para abrir la puerta al cultivo del género negro en España. Desde luego, resulta significativo que el mismo autor acudiera a este género (esta vez de forma paródica) en sus dos siguientes novelas, *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982).

⁶⁹ BALIBREA (2002): op. cit., 113

⁷⁰ BUSCHMANN (1993): op. cit., 169.

La aparición de la novela negra en la literatura española está ligada, desde un punto de vista artístico, al agotamiento de las fórmulas literarias vigentes en ese momento y al deseo de superar las insuficiencias del realismo social de los años cincuenta y del llamado “ensimismamiento” de la novela experimental que se escribía desde finales de los años sesenta. Ante estas tendencias, la reacción de un grupo de escritores es la recuperación de la narratividad de la novela, del “placer de la lectura”, pero sin renunciar a la observación crítica de la realidad a la que apelaba la nueva situación social y política que se experimentaba en ese momento en el país. Los autores que cultivarían este género a partir de la llegada de la democracia ofrecían una alternativa cultural al escapismo o planteamiento “apolítico” que abundó en las representaciones culturales de la época posdictatorial y que, como explica Balibrea, están relacionadas en general con su contexto de aparición en la “posmodernidad”, que se caracteriza entre otras cosas por la aversión a las formas tradicionales de intervención política o pública por parte de la sociedad civil⁷¹.

El género negro, entonces, no sólo recupera la narratividad y el ludismo para la novela, sino que, tanto en la fase final de la dictadura como ya en la transición a la democracia, con su estructura indagatoria y su carácter urbano, permite a los autores tratar por fin temas que habían sido tabú con la censura franquista (política, sexo, muerte, bajos fondos) y realizar un retrato de la sociedad del momento y de las consecuencias de la entrada en España del capitalismo. A este respecto, resulta significativa la descripción de los rasgos de la novela negra proporcionados por el autor español más importante de este género. Manuel Vázquez Montalbán los resume en “violación del tabú”, “método de desvelamiento de la realidad que se convierte en arquitectura de la novela” y “el delito aparece corporizado en relación con su causas sociales”⁷².

La conciencia de vivir en una sociedad nueva con problemas antes desconocidos o ignorados (delincuencia, drogas, inseguridad ciudadana), sumada a la eliminación de la censura en 1977, los nuevos valores sociales y un nuevo ambiente cultural, explican, pues, el auge de este género en ese momento en España. Como explica de nuevo Vázquez Montalbán:

(...) veo que utilizando ciertos instrumentos de la novela negra norteamericana, dispongo de elementos técnicos que me permiten afrontar la convención de un

⁷¹ BALIBREA (2002): op. cit., 116

⁷² VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1989): “Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España”. EN: MADRID, Juan (et al.), *La novela policíaca española*, Universidad de Granada, 56

relato de carácter realista. ¿Por qué? Porque la novela negra norteamericana es una poética en sí misma hecha a la medida de la descripción de una sociedad que ya se parece mucho a lo que es la española en los años en los que realizo esta operación. Esa sociedad neocapitalista, hipercompetitiva, durísima, donde predomina la cultura urbana sobre la cultura agraria⁷³.

Autores como los ya citados Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, y otros como Francisco González Ledesma, Jorge Martínez Reverte, Juan Madrid o Andreu Martín descubren, pues, las posibilidades del género negro, heredero de las novelas estadounidenses de los años 30 de autores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler, para realizar una crítica social a través del retrato de la sociedad y del reflejo de las desigualdades e injusticias que trae consigo la difícil adaptación de una sociedad urbana a la nueva época post-industrial.

Pero para estos escritores, generalmente vinculados a la izquierda política y algunos de los cuales habían luchado contra la dictadura, la novela negra sirve como forma de expresar también una frustración asociada con los nuevos problemas sociales y, sobre todo, con las deficiencias de la transición democrática, de la que esperaban un mayor rupturismo con el régimen anterior, lo que produce el llamado “desencanto”. Como este mismo autor afirma:

La decepción al constatar la persistencia de límites a las libertades y la coincidencia del cambio político con la crisis económica engendran cinismo hacia la misma transición, alimentando una paradójica nostalgia. La novela policíaca absorbe esta desilusión y da resonancia al escepticismo de amplios sectores de la clase media⁷⁴.

Este escepticismo se expresa a través de la visión irónica de la realidad que caracteriza al género, así como a través de la exploración e innovación dentro de la fórmula policíaca que practicaron muchos autores españoles. En este sentido, la novela negra de la Transición, claramente situada en la Posmodernidad, se caracteriza por una serie de rasgos que la muestran como producto de este período: su adscripción a la cultura de masas, su uso del lenguaje popular y, sobre todo, su uso de la parodia. Como señala Vázquez Montalbán, la apropiación de un género concreto en la Posmodernidad no puede ser en ningún caso mimética, sino que ha de haber una violación de esta apropiación, violación que constituye el elemento innovador que exige el lector

⁷³ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1991): “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo”. EN: LYSSORGES, Y. (coord.): *La renovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, col. Hespérides, 23

⁷⁴ Íbidem, 63

posmoderno⁷⁵. Y la parodia, que pone de relieve la discrepancia entre la representación y su objeto, resulta especialmente adecuada para narrar el paso de la dictadura a la Posmodernidad, pues:

Así como la transición se caracteriza por un empleo irónico y cada vez más tenue de la retórica del cambio (cambio sin ruptura, contra Franco estábamos mejor, etc.), también la parodia asume un discurso en un marco intencional compatible con él. No obstante, esta incompatibilidad no equivale a una subversión, pues la parodia protege el discurso envolviéndolo en el flexible blindaje de la ironía. Como formulación irónica de la continuidad de género, la parodia representa el desencanto de la novela policíaca⁷⁶.

Las formas de cultivar el género fueron, empero, muy diversas. Incluso, es oportuno mencionar que hasta mediados de los años noventa numerosos autores (incluido Manuel Vázquez Montalbán) consideraron que no existía la “novela negra española”, suponiendo las obras de este género cultivadas en España un acercamiento casual de diferentes autores al género negro para describir la realidad⁷⁷. Lo cierto es que el éxito del género para autores y público dio lugar, efectivamente, a diferentes acercamientos de autores especializados y no especializados, que Colmeiro divide en tres grupos:

- [Autores] “pioneros que juegan con las convenciones genéricas parodiando y violando sus fórmulas en una interfecundación de géneros desde unos presupuestos enclavados en la posmodernidad”. En este grupo se sitúan por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza.
- “Autores posteriores que siguen más fielmente las fórmulas del género negro, si bien adaptándolas a claves locales y a sus obsesiones particulares”. Colmeiro incluye aquí a Andreu Martín y Juan Madrid.
- Por último, Colmeiro se refiere a aquellos autores no especializados que ya desde finales de los años setenta “se han acercado a la novela negra o han incorporado elementos de ésta a sus obras”, entre quienes se encuentran Juan Benet o Juan Marsé, por ejemplo⁷⁸.

⁷⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 87

⁷⁶ RESINA (1997): op. cit., 302

⁷⁷ Véanse, por ejemplo: VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1989), op. cit., VÁZQUEZ DE PARGA (1993), op. cit., 230 y VALLES CALATRAVA (1991), op. cit., 114-115. Para la opinión contraria, véase por ejemplo PADURA FUENTES, L. (2000): *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, La Habana, Unión, 114-116

⁷⁸ COLMEIRO (1994): op. cit., 169-170

El cultivo del género por tan diversos autores y desde diferentes perspectivas muestra la adecuación de la temática criminal desde un punto de vista crítico a una etapa de enormes transformaciones sociales, de modo que se presentan “los ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen y el miedo, su testimonio crítico de la sociedad y su denuncia de los abusos y de la violencia del poder”⁷⁹ y se revelan en las tramas la degradación del sistema y la no validez de la justicia oficial. En las obras de este género se muestran los lazos que unen a los poderosos con el hampa y la injusticia de un sistema que sólo castiga a los pequeños delincuentes y no a los verdaderos responsables del malestar social, poderosos miembros de la administración y los negocios que siempre eluden la ley. Significativa resulta a este respecto la siguiente afirmación de Juan Madrid:

La novela policial que se hace, aquí y ahora, está reintroduciendo la posibilidad de un nuevo discurso realista, superador de los antiguos esquemas de todos los realismos que en este país han sido. Creo que la poética de la novela negra ha creado las mejores claves para entender esta sociedad, en este momento determinado, en donde fundar un banco y atracarle [sic] viene a ser casi lo mismo⁸⁰.

No obstante, lo más novedoso, la característica que distingue especialmente a la novela negra española de la Transición es, a nuestro juicio, su absorción del “desencanto”, lo que ha dado lugar a que el propio Vázquez Montalbán denomine el conjunto de su serie Carvalho como “crónica del desencanto español y europeo”⁸¹.

El investigador/detective suele ser el protagonista, y a menudo también el narrador, de las obras que tratamos. Como es lógico en un país que ha sufrido una dictadura, la institución policial no inspira confianza por su relación con el sistema represivo anterior. Este organismo es visto de forma negativa en casi todas las obras donde, o bien se introduce la figura de un detective privado como protagonista (Pepe Carvalho en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán, Toni Romano en las de Juan Madrid o Lònia Guiu en las de Maria Antònia Oliver, por ejemplo) o, en el caso de presentar a un policía, nos encontramos frente a un hombre con un fuerte sentido de la justicia que se siente solo en su ambiente de trabajo frente a los altos grados de corrupción y traición. En este sentido, Paco Huertas, (detective que protagoniza *Barcelona Connection*, de Andreu Martín), representa al policía honrado por excelencia, que “[d]e vez en cuando

⁷⁹ Íbidem, 213

⁸⁰ MADRID, J. (1990): “La novela negra, Introducción a Cuadernos de Asfalto”, Madrid, *Cambio 16*, 14

⁸¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN (1998): op. cit., 87

tenía la necesidad de demostrarse a sí mismo que era más íntegro, más fiable, más humano que los delincuentes que perseguía”⁸². En este caso, trata de luchar contra una gran red internacional de malhechores y ha de enfrentarse para ello con miembros de todos los estamentos judiciales (empezando por sus propios compañeros), involucrados de algún modo con esta red. Esta novela viene a mostrar la inutilidad de esta integridad moral, pues frente a la mayoría corrupta es imposible acabar con la delincuencia y el crimen a todos los niveles.

Más apegado a la vieja escuela se encuentra también el comisario Méndez de la serie de novelas de Francisco González Ledesma (por ejemplo, *Crónica sentimental en rojo*), un viejo policía nostálgico que también se encuentra enfrentado a sus compañeros por su particular sentido de la justicia, la cual no duda en aplicar él mismo como consecuencia de su escepticismo frente al sistema. Méndez es un policía de los barrios bajos (básicamente el Barrio Chino, o Raval, en Barcelona), donde se siente cómodo y donde encuentra a las víctimas de un sistema del que otros se aprovechan. Como el propio sistema está podrido y los que pagan son siempre los mismos, Méndez trata de asegurarse de que también aquéllos a quienes se tiende a favorecer reciban su castigo. Para ello, a menudo ignora las órdenes de sus superiores, sobre todo si le ordenan dedicarse “a una de las actividades favoritas del país, que es el eterno olvido”⁸³, pues “el eterno olvido no era algo que cuadrara con el carácter de Méndez, (...)”⁸⁴.

Los detectives privados más destacados de la novela negra española son seres marginales con una complicada historia a sus espaldas. Tanto Toni Romano en algunas novelas de Juan Madrid, como el célebre Pepe Carvalho en la serie de novelas de Vázquez Montalbán (y considerado por Vázquez de Parga el primer mito de la novela negra española⁸⁵) han pertenecido a fuerzas estatales (a la policía el primero y a la CIA el segundo), que abandonaron durante el franquismo. Ambos saben, por tanto, utilizar la violencia cuando es necesario (sobre todo Romano, que aparte de ex policía es ex boxeador) y se deben a un cliente, pero en ningún momento a las vías oficiales de la justicia. De nuevo, muestran que el sistema en sí mismo no funciona y no castiga siempre a los que lo merecen, por lo que no vale la pena utilizar ese camino en la búsqueda de la justicia. Como explica Resina:

⁸² MARTÍN, A. (1988): *Barcelona Connection*, Barcelona, Ediciones B, 55

⁸³ GONZÁLEZ LEDESMA, F. (2007 – 1ª ed. 2002): *El pecado o algo parecido*, Barcelona, Planeta, 93

⁸⁴ Íbidem, 93

⁸⁵ VÁZQUEZ DE PARGA (1981): op. cit., 295.

La articulación literaria de la oposición política, práctica bien desarrollada en el periodo franquista, se funda ahora en el desencanto de la transición, que la novela criminal tematiza en el aislamiento o marginación del detective, perfectamente ajeno a los mecanismos estatales. El detective se erige en portador de la razón ilustrada frente a la razón insuficiente de las instituciones, mostrándose suspicaz ante supuestas alternativas preñadas de continuismo y denunciando la fetichización de la democracia, en la que descubre una cultura instrumental del poder⁸⁶.

Como hemos visto, incluso los policías que protagonizan las novelas negras de este periodo que tratamos son seres marginales frente a los suyos/el sistema, y expresan con sus actos la misma suspicacia ante el poder estatal. Personajes, en fin, que poseen un sentido del honor y de la justicia más allá de la sociedad en que viven y que se esfuerzan sobremanera por resolver sus casos, aun siendo conscientes de la inutilidad de sus empeños por la imposibilidad de cambiar el estado de las cosas.

Otros detectives en la novela policíaca posfranquista se ven envueltos en complicados casos sin ellos quererlo, como le sucede al loco personaje innominado de las novelas detectivescas de Eduardo Mendoza (a la época que tratamos en este apartado sólo pertenecen las dos primeras de la trilogía, *El misterio de la cripta embrujada*, de 1979, y *El laberinto de las aceitunas*, de 1982), a quien llamaremos Ceferino siguiendo a otros críticos. Éste se encuentra encerrado en un centro psiquiátrico debido a que “(...) fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes (...)”⁸⁷ hasta que un viejo conocido suyo, el despótico comisario Flores, le saca de ahí con el fin de que lo ayude a resolver un misterio, dejándolo, eso sí, solo e indefenso una vez se complican las cosas.

Estas obras suponen un caso algo especial dentro del grupo de novelas de esta época. Se trata del primer autor que capta las posibilidades de parodización del género, advirtiendo sobre la imposibilidad de éste para ofrecer un mensaje claro sobre la sociedad capitalista del momento sin caer en contradicciones. A la vez, expresa las propias paradojas de la sociedad y su veloz transformación, legitimando su discurso mediante la parodia.

También el periodista Julio Gálvez se ve envuelto en serios problemas en las novelas de Jorge Martínez Reverte de forma casi accidental, aunque al igual que Ceferino y el resto de detectives, se muestra extremadamente tenaz en su búsqueda de la verdad, pese a encontrarse con obstáculos incluso entre sus propios empleadores (por ejemplo en

⁸⁶ RESINA (1997): op. cit., 111

⁸⁷ MENDOZA, E. (2002): *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 19

Gálvez en Euskadi, 1981). Las novelas protagonizadas por Gálvez muestran aspectos del mundo de la prensa, las grandes empresas y la política tratados con un humor sarcástico.

Los dos protagonistas de las novelas de Julián Ibáñez, Ramón Ferreol en *La triple dama*, de 1980, *La recompensa polaca* un año más tarde y *No des la espalda a la paloma* en 1983, y Víctor Novoa en novelas posteriores como *Mi nombre es Novoa* (1986) tampoco son investigadores profesionales, sino que se encuentran mezclados en asuntos relacionados con el contrabando o la exportación por sus trabajos (por lo demás aburridos empleos de oficina) en sendos puertos del norte de España.

Mención aparte merecen otras obras del periodo aquí tratado que no cumplen estrictamente con la fórmula policíaca tradicional, aunque sí con los requisitos que hemos citado para la novela negra. *Días de guardar*, como es propio de todas las novelas de Carlos Pérez Merinero y *Prótesis*, una de las primeras obras de Andreu Martín, muestran una extrema violencia y un acercamiento al lado más oscuro de la sociedad, dando voz a delincuentes que preparan nuevos golpes. La novela de Pérez Merinero, narrada en primera persona por Antonio Domínguez, ladrón que prepara sus últimos golpes para luego huir con suficiente dinero a algún lugar tranquilo, consigue mantener la intriga a lo largo de sus páginas, intriga inversa a la habitual: el lector conoce cada paso del delincuente (a quien veremos transformarse en criminal ante nuestros ojos) y siente, con él, acercarse los pasos de la policía. La voz de Domínguez no sólo contribuye a mantener el suspense, sino que, pese a su violencia e indiferencia, consigue atraer la empatía del lector en todo momento.

De forma similar sufre el lector de *Prótesis* con Migue “El Dientes”, joven procedente del barrio de chabolas de la Mina, en Barcelona, con una difícil adolescencia a sus espaldas marcada por sus problemas con la ley. Con este personaje el lector se adentra en una espiral de venganza y violencia sólo igualada por la voz del policía a quien se enfrenta, el ex miembro de la Brigada Político Social que le envió a la cárcel tras un episodio que lo ha dejado marcado por dentro y por fuera.

En ambas obras la descripción de los espacios más sórdidos y la crítica social se encuentran insertas en el propio discurso de los protagonistas, quienes se mueven entre los círculos del hampa donde, pese a todo, prevalecen valores como la amistad, el honor o la lealtad; pero sufren el acoso de un sistema donde la violencia está legitimada y

donde aquellos valores humanistas no parecen existir, pero sí la corrupción y la injusticia.

Otras obras sitúan directamente al protagonista como víctima del crimen que él mismo investiga, como sucede en *Joc Brut*, de Manuel de Pedrolo o *Por amor al arte*, de Andreu Martín. En la primera de ellas, el protagonista, Xavier Rius, comete un asesinato por amor para después descubrir que ha sido engañado y abandonado por la mujer de la que estaba enamorado. Tras una larga búsqueda para vengarse, finalmente Rius es detenido por la policía. Perteneciente a una familia muy humilde, este personaje se ha dejado engatusar por una mujer que lo fascinaba, no sólo sexualmente, sino también por su estatus social. De este modo, Pedrolo sitúa a Rius como víctima del sistema capitalista, que genera las desigualdades económicas y sociales que condicionan toda la vida del protagonista y lo convierten, al final, en asesino. Finalmente, Rius será de nuevo víctima del sistema al ser detenido. De este modo, “se presenta la contradicción entre el sistema de valores (amor, individualismo, gratificación del deseo, etc) y sus consecuencias para un individuo que sólo puede realizarlos en el crimen⁸⁸”. En la novela citada de Andreu Martín, el protagonista realiza sus labores de detective entre un grupo de personajes de la alta sociedad para quienes la violencia y el sadismo suponen un mero entretenimiento y acaba por ser víctima de ellos, incluida su propia esposa.

Durante sus pesquisas, para resolver uno o varios crímenes ocurridos en la gran ciudad (Barcelona principalmente, pero también Madrid y en menor medida otras ciudades españolas), el detective se sumerge en todo tipo de ambientes y barrios, desde los más elegantes a los más sórdidos, y va encontrando rastros que lo llevan a descubrir el grado de podredumbre de la sociedad, que alcanza a las más altas esferas. De este modo, se da cuenta de la corta distancia que separa a las capas más poderosas de la sociedad de los delincuentes de los más bajos fondos, relacionados entre sí por una red de negocios ilegales, corrupción y ansias de riqueza que contribuyen al funcionamiento del sistema y se sostienen gracias a él (y viceversa). Por ello, las investigaciones siempre conducirán a miembros de la alta burguesía, cargos de la justicia, del mundo de los negocios o incluso la política, pero el castigo institucional sólo recaerá sobre los pequeños delincuentes que realizan el trabajo sucio (y que aparecen como víctimas de la sociedad). Así, se sacan a relucir temas como la corrupción, la especulación urbanística,

⁸⁸ RESINA (1997): op. cit., 50

la violencia o la desigualdad de oportunidades. La falta de equidad social se expresa en la ausencia del reparto de justicia, pues al final de las obras el sistema siempre queda intacto y se demuestra la inutilidad de tratar de cambiarlo. En este sentido, es paradigmática *Barcelona Connection*, en la que Huertas resulta ser la única persona incorrupta y honorable y ha de huir para salvar su vida, además de ser tratado como culpable en los medios de comunicación. Según Joan Ramon Resina:

La novela criminal del desencanto demuestra que la pasión del lector de novelas policiacas tiene menos que ver con el triunfo del orden social que con la clarificación subjetiva de los valores (...) Si la cultura del desencanto enseña alguna cosa, es que la justicia mundana puede evaporarse o funcionar ciegamente sin que se descomponga del todo el tejido social; lo verdaderamente insoportable es la incertidumbre moral, el empate del bien y del mal, la flotación de una culpa cierta pero imposible de asignar⁸⁹.

Pese a las grandes diferencias entre unos autores y otros, vemos con Colmeiro un rasgo común a todas las novelas de esta época: su “crítica irónica e inconformista de la sociedad española contemporánea”⁹⁰. Pero además, se trata de novelas que aprovechan la fórmula de un género para sus propios fines, de modo que, al contrario de lo que sucediera en la novela de intriga surgida en el siglo XIX, no es la trama indagatoria lo primordial, sino lo que el investigador encuentra en su camino y muestra al lector durante sus pesquisas. Afirma Resina que es imprescindible a la novela policíaca “una racionalidad totalizante, encarnada en el detective o en un personaje equivalente. El fin de esta racionalidad es dar coherencia ideológica a una representación fragmentaria de la realidad”⁹¹. Por eso, estas novelas se caracterizan porque no satisfacen absolutamente las expectativas del lector para la resolución de la trama y dedican gran parte del espacio de la novela a describir y valorar ciertos aspectos de la realidad, no siempre relacionados directamente con la intriga.

1.3 La novela policíaca desde los años noventa hasta nuestros días

Si la década de los ochenta se caracterizó por la explosión de autores y colecciones de novela negra en las editoriales, gran parte de la crítica coincide en señalar el panorama baldío que mostraba el cultivo de este género en los años noventa. Muchos autores se lamentaban entonces por la desaparición de la mayoría de las colecciones

⁸⁹ Íbidem, 202

⁹⁰ COLMEIRO (1994): op. cit., 214

⁹¹ RESINA (1997): op. cit., 109

especializadas, a la vez que se constataba un cierto estancamiento, seguramente debido, como afirman Sánchez Zapatero y Martín Escribà, al agotamiento de la crítica de los cambios políticos vinculados a la Transición por obsoleta, dada la normalización democrática en España en esos años⁹².

Se suele considerar el marco temporal de la Transición hasta aproximadamente 1986⁹³, año en el que España entra en la Unión Europea. Desde 1982 gobierna el PSOE (lo hará durante trece años consecutivos), teniendo lugar importantes hitos para la historia de España y su proyección exterior en forma de grandes eventos internacionales: los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992, la *Expo* de Sevilla en el mismo año y, también en esta fecha, la elección de Madrid como Capital Europea de la Cultura. La celebración y el eco de estos acontecimientos parecen confirmar la entrada definitiva de España en la modernidad universal y la internacionalización de su cultura. No obstante, la última legislatura del PSOE (1993-1996) estará marcada por el estallido de importantes casos de corrupción de gran impacto para la sociedad, sumida en una profunda crisis económica desde el año 1993, de la que una de las más graves consecuencias es el alto índice de paro juvenil.

En el contexto global, la revolución tecnológica supone el desplazamiento de la letra escrita como medio cultural hegemónico frente a los medios audiovisuales, reduciéndose el campo de influencia del libro⁹⁴, a la vez que la cultura incorpora los nuevos medios de comunicación de masas. Asimismo la industria cultural española de los años noventa se encuentra inmersa en la nueva sociedad capitalista de consumo. Por una parte, el fenómeno cultural pasa a ser un objeto más de la mercantilización y trivialización propias de una dinámica marcada por la competitividad; por otro, en directa competencia con los medios de masas, la cultura se hace inclusiva, rompiendo las barreras jerárquicas que la separaban en alta y baja. Como señala Carmen de Urioste, pues, “la cultura española de los noventa es lo que se ha denominado cultura de

⁹² Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà citan a Paco Ignacio Taibo y Jordi Serra i Fabra en su artículo “El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad”. EN: PEÑATE RIVERO (2010): op. cit., 64

⁹³ Para esto nos apoyamos en la introducción de Javier Gómez-Montero “Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición española”, en: GÓMEZ MONTERO, J. (ed.) (2007): *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericaa/Vervuert, 8

⁹⁴ Véase NAVAJAS, G. (2002): *La narrativa española en la era global: Imagen, comunicación, ficción*, Barcelona, EUB, 74

consumo, basada en las industrias culturales y de la comunicación, en los *mass media*, en la publicidad y en los espectáculos”⁹⁵.

Así pues, la novela negra cuenta en los años noventa con un sector editorial más abierto, ya que durante años la denominación de novela negra o policíaca se ha ido convirtiendo en “una marca de valor económico, en un logotipo, un buen argumento para la venta de un producto (...)”⁹⁶. En un mercado en el que, a su vez, el libro se ha convertido prácticamente en un producto de consumo que ha de competir con otros medios o propuestas estéticas como el cine y el vídeo⁹⁷, los autores ya no se presentan como sujetos políticos, ni sus obras muestran el mismo compromiso con la realidad social y política del país. Así, Andreu Martín, uno de los autores destacados de este género durante la Transición, afirmaba que la novela negra sufría en ese momento una crisis de identidad y añadía: “El boom de la novela negra fue coherente en un momento de euforia y liberación, como fue el de la transición. Pero ahora vivimos una época en la que se ha vuelto al elitismo cultural”⁹⁸ lo que, según Resina, abocaba a este género a perder su valor estético, con lo que sólo le queda, o bien el aprovechamiento escapista de sus posibilidades retóricas, o bien la confusión de lenguajes para recuperar su capacidad ideológica más allá de las posibilidades de la forma⁹⁹.

En un artículo de 1995 titulado significativamente “El tímido resurgir de la novela negra”¹⁰⁰, señalaba Xavier Moret que tras la travesía del desierto de años anteriores, las editoriales se habían decidido a revitalizar el género, dando a conocer nuevos autores vivos; sin embargo, todos los nombres que cita son de autores extranjeros, lo que pone de manifiesto una crisis en el sector español, del que Moret solamente rescata a algunos de los más destacados autores de las décadas precedentes. No obstante, resulta acertado el título de su artículo en tanto, precisamente a partir de mediados de los años noventa, surgirán en España nuevos autores que se dedicarán al género negro y que gozarán de gran éxito, como veremos más adelante.

⁹⁵ URIOSTE, C. (1997): “La narrativa española de los noventa: ¿Existe una generación X?”. En: *Letras Peninsulares*, 10.3, 456

⁹⁶ BUSCHMANN, A. (2002): “Presentación”. En: *Iberoamericana. América Latina, España y Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* (Nueva Época), Año II, nº 7 [Dossier “La novela policial española”], 94

⁹⁷ GULLÓN, G. (2008): Introducción a *El alquimista impaciente*, de Lorenzo Silva, Madrid, Austral, X

⁹⁸ “Mi novela para La Vanguardia describe con realismo el mundo de las sectas”. Entrevistado por Rosa María Piñol, *La Vanguardia*, 27/07/1991, 34

⁹⁹ RESINA (1997): op. cit., 127

¹⁰⁰ MORET, X. (1995): “El tímido resurgir de la novela negra”, *El País*, 04/07/1995

Pueden distinguirse a nuestro juicio tres grandes tendencias en la andadura de la novela negra durante la década de los noventa, pasada lo que podríamos llamar la euforia de décadas anteriores, y confirmándose hasta cierto punto la afirmación de Georges Tyras de que “las obras ya no se distinguen en función de criterios tipológicos, sino por rasgos individuales morfo-semánticos que las afectan independientemente de su hipotética pertenencia genérica”¹⁰¹.

En primer lugar, algunos de los autores más destacados de los años ochenta continúan dedicándose al género negro con éxito, compaginándolo con otro tipo de obras. Así, además de publicar obras ensayísticas, Manuel Vázquez Montalbán continúa la serie Carvalho, introduciendo en ella la parodia, especialmente evidente en obras como *Sabotaje Olímpico* (1993 –publicado primero por entregas en *El País* durante el verano de 1992) – y *El Premio* (1996). A través de la parodia se pone de relieve la discrepancia entre la función documental de las obras y el ilusionismo del género¹⁰², que podría ser precisamente otro aspecto que hubiera contribuido al agotamiento de este tras algunos años. Juan Madrid, por su parte, publica en 1993 la novela *Días Contados*, que posee muchos rasgos de su obra anterior (retrato de los bajos fondos, crónica de la cara más negativa de la movida en Madrid, protagonismo del elemento urbano), sin ser una novela de tipo detectivesco, y vuelve en 1995 con la serie de Toni Romano en *Cuentas Pendientes*. Por su parte, Andreu Martín compaginará la publicación de obras de género negro con otras actividades profesionales, tales como la escritura de guiones para televisión y la exitosa serie de novelas juveniles protagonizadas por el detective Flanagan, creada junto a Jaume Ribera.

En este grupo incluimos también a Mariano Sánchez Soler que, como muchos otros autores trabaja como periodista y que, junto a la publicación de numerosas obras de investigación¹⁰³, ha escrito desde 1988 varias novelas negras en las que trata temas como la violencia fascista, el tráfico de mujeres o la corrupción en las altas esferas¹⁰⁴. Asimismo, merecen ser mencionadas aquí las obras del gallego Suso de Toro, que

¹⁰¹ TYRAS, G. (2002): “Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Giménez Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Soler). En: *Iberoamericana. América Latina, España y Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* (Nueva Época), Año II, nº 7 [Dossier “La novela policial española”], 97

¹⁰² RESINA (1997): op. cit., 278

¹⁰³ Algunos ejemplos son: *Los crímenes de la democracia* (Ediciones B, 1989), *Villaverde, fortuna y caída de la casa Franco* (Planeta, 1990) o *Ricos por la patria* (Plaza y Janés, 2001).

¹⁰⁴ Véase *Grupo Antiatracos*, Madrid, Factoría de Ideas, 2006

recurre a la narrativa “negra” en varias de sus novelas (*Land Rover*, 1988; *Ambulancia*, 1990; *Calzados Lola* 1997¹⁰⁵), situadas en Galicia y escritas en gallego¹⁰⁶.

Arturo Pérez Reverte, por su parte, cultiva novelas que se sirven de la poética policíaca, ofreciendo un nuevo tratamiento del género, que combina con rasgos de la novela de aventuras, como es el caso de *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990) y *El Club Dumas* (1993), en novelas con elementos históricos y difíciles enigmas que exigen de conocimientos sobre historia, arte, ajedrez o literatura para ser resueltos. El crítico Salvador Vázquez de Parga ha dicho de ellas que son “novelas policíacas eruditas con vocación de *best-seller*”¹⁰⁷.

Otro autor que sin dedicarse exclusivamente al género negro había explotado algunos de sus rasgos en sus novelas ya desde los años ochenta y que continúa mostrando su interés por las posibilidades que ofrece es Antonio Muñoz Molina, que en *Los misterios de Madrid* (publicada primero por entregas en el diario *El País* entre agosto y septiembre de 1992), realiza una parodia de la novela negra urbana a través de la cual ilustra la falta de correspondencia entre la pretendida modernidad de España tras la Transición y la realidad de una sociedad aún anclada en viejos modelos¹⁰⁸. En 1997 se publica *Plenilunio*, considerada por muchos su novela más estrictamente policíaca, en la que, como ya había hecho en obras anteriores, Muñoz Molina trata temas contemporáneos (el terrorismo), combinados con temas sobre el pasado cercano de España y su superación. En esta novela se da lo que Viebke Grubbe denomina una “trifurcación temática”, en la que cobra mayor relieve el elemento emocional que los relacionados con los crímenes y su investigación, que no son desarrollados ni resueltos de modo satisfactorio para el lector¹⁰⁹. Esta autora no encuentra casual este tipo de estructura, que también observa en *El Premio* de Vázquez Montalbán, hasta el punto de plantearse cuánto es posible deconstruir los límites de la novela policíaca sin que esta deje de serlo.

Así pues, tanto en aquellos autores que contribuyeron al *boom* del género negro durante la Transición y que encontraron en él un vehículo adecuado de expresión del

¹⁰⁵ Obras publicadas primero en gallego y después traducidas al castellano

¹⁰⁶ Pese a tratarse de literatura gallega, citamos estas obras por su significación en el ámbito castellano tras su traducción.

¹⁰⁷ VÁZQUEZ DE PARGA (1993): 222

¹⁰⁸ Para un análisis detallado de este aspecto, véase RESINA (1997): 260-274

¹⁰⁹ GRUBBE, V. (1998): “Trifurcación temática en la novela policíaca actual”. EN: SCHMIDT, B. y OLLÉ, M. (eds.): *Acta Romanica Basiliensia*, 107-117

“desencanto” político, como en aquellos que, como Muñoz Molina, vienen utilizando algunos de sus componentes y mecanismos, parece observarse cierto giro, o bien hacia la parodia (en la estela de un autor como Eduardo Mendoza), o bien hacia la exploración de otros caminos aprovechando ciertos elementos de la poética negra o de la estructura policíaca o detectivesca, lo que confirma quizás el agotamiento del género que hemos mencionado, así como la tendencia posmoderna a la diversificación y mezcla de elementos.

En este sentido, ha de señalarse como segundo grupo o tendencia de este periodo el de los jóvenes autores de los noventa, o de la llamada por algunos críticos “generación X”, muchos de cuyos integrantes muestran un claro interés por el uso de la poética negra o por estructuras detectivescas. Toni Dorca, así, distingue dos moldes o estructuras preferidos en la obra de este grupo de autores: la picaresca y la policíaca¹¹⁰. En muchos casos, como viene a señalar Odartey¹¹¹, el interés por este género procede de la influencia de su variante cinematográfica, siendo el cine negro el referente en el que se apoyan los autores.

Entre los creadores de este grupo que hacen uso de la poética negra en sus obras, destaca en primer lugar Francisco Casavella, que realiza en *El Triunfo* (1990) una epopeya de los bajos fondos de Barcelona y es considerado con esta obra uno de los primeros y principales representantes de esta generación¹¹², con elementos típicos de la narrativa de este grupo, como el uso de sociolectos y la aparición de referentes anglosajones.

Como afirma José María Izquierdo en referencia a la obra de este grupo de jóvenes autores, estos interpelan a un público que por su edad ni ha vivido la Guerra Civil, ni en la Transición era suficientemente maduro como para desarrollar una visión crítica de este periodo. Se trata de la generación que ha sufrido la “amnesia colectiva”, que desconoce el pasado cercano de España y a la que, además, le importa poco este pasado¹¹³, produciéndose por ello una fractura de los referentes socioculturales que

¹¹⁰ DORCA, T. (1997): “Joven narrativa en la España de los noventa: La generación X”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 31.2, 309-324

¹¹¹ ODARTEY-WELLINGTON, D. (2008): *Contemporary Spanish Fiction: Generation X*, Newark, University of Delaware Press

¹¹² Véase al respecto TYRAS, G. (1998): “Renovación posmoderna del realismo negro: la contribución española (Casavella y Suso de Toro)”. EN: SCHMIDT, B. y OLLÉ, M. (eds.): op. cit., 42

¹¹³ IZQUIERDO, J. M. (2001): “Narradores españoles novísimos de los años noventa”. EN: *Revista de estudios hispánicos*, XXXV, 2, 296

habían tenido generaciones anteriores. Esto es evidente en la obra de José Ángel Mañas (*Historias del Kronen*, 1994, *Soy un escritor frustrado*, 1996, *Ciudad rayada*, 1998), en la que se aprecian elementos propios de la novela negra como el elemento urbano y la presencia del crimen¹¹⁴. Igualmente se hallan en sus novelas rasgos novedosos como su carácter costumbrista, apoyado por el uso de sociolectos y jergas juveniles que definen a los personajes, y la constatación del vacío histórico del que habla Izquierdo. En la obra más reciente de Mañas se encuentran novelas negras protagonizadas por una pareja de policías, de las que son ejemplos *Caso Karen* (2005) y *Sospecha* (2010).

Otros jóvenes autores de la generación de los años noventa que recurren a la poética negra son Ismael Grasa en *De Madrid al Cielo* (1994) y Martín Casariego en *Mi precio es ninguno* (1996). Javier Azpeitia en *Hipnos* (1996) y Lola Beccaria en *La debutante* (1996) utilizan rasgos del *thriller*, y Juan Manuel de Prada construye en *La tempestad* una trama detectivesca con la que ganó el premio Planeta en 1997.

Aparte de cierta continuidad en el cultivo del género negro por autores ya veteranos y del interés por el uso de ciertos elementos de su poética o de tramas más puramente policíacas en algunos de los nuevos escritores, entre mediados y finales de los años noventa tiene lugar el fenómeno a nuestro juicio más significativo en lo que respecta a la evolución de la novela negra en España en esta década: la aparición de las primeras novelas de dos series que constituyen un cambio de paradigma: *Ritos de muerte*, de Alicia Giménez Bartlett, en 1996 y *El lejano país de los estanques*, de Lorenzo Silva, en 1998.

Son varios los rasgos que las obras de ambos autores tienen en común y por los que pueden ser considerados en conjunto, destacando sobre todo el hecho de que ambos implantan definitivamente en España el subgénero *police procedural*, con series protagonizadas por una pareja de policías nacionales en el caso de Giménez Bartlett, y de guardias civiles en el de Silva. Ambos presentan, pues, a miembros de los cuerpos de seguridad del Estado como representantes de la justicia, confirmando el éxito de ambas series el acierto de sus autores¹¹⁵. Se trata, además, en ambos casos, de miembros de los

¹¹⁴ El propio autor parece lamentarse por no ser considerado un escritor de novela negra en España y explica los posibles motivos en MAÑAS, J.Á. (2009): “Madrid bajo la mirada de un outsider”. EN: MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.): *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 207.

¹¹⁵ Como afirma Craig-Odders en “Shades of Green: The police Procedural in Spain” (2006): “the procedural in Spain reflects political and ideological changes and resulting perceptual shifts with regard to the police system”. EN CRAIG-ODDERS, R. W., COLLINS, J. y CLOSE, G. S. (eds.):

cuerpos de seguridad del Estado “ejemplares”, esto es, que al contrario que algunos de sus predecesores (como el inspector Méndez de las obras de Francisco González Ledesma)¹¹⁶, se encuentran integrados en la institución en la que trabajan, son valorados por sus superiores y cumplen las reglas que implica su trabajo. Si en algo se distinguen de sus compañeros la inspectora Petra Delicado, protagonista de la serie de Giménez Bartlett, y el sargento Rubén Bevilacqua en las novelas de Silva, acaso sea en su alta formación y nivel cultural. Ambos han estudiado en la universidad (ella Derecho, él Psicología) y muestran interés en formarse intelectualmente. Asimismo, ambos trabajan en pareja con alguien del sexo opuesto; desde su primer caso a Petra Delicado se le asigna un compañero de más edad, menos formación académica y más cercano a la figura clásica del policía, el subinspector Fermín Garzón, que funciona en las novelas como contraste al personaje de su jefa. En el caso de Rubén Bevilacqua, a él se le asigna a una joven compañera, la cabo Virginia Chamorro, de un similar nivel intelectual y grandes aptitudes en su trabajo, con la que se establece una cierta tensión sexual. Y es que en ambas series se concede gran importancia a los aspectos de la vida personal de los protagonistas, así como a la interacción de las parejas de investigadores, que constituye uno de los atractivos principales de las novelas.

Volviendo al concepto de cambio de paradigma que la obra de estos autores supone para la novela negra española, ha de destacarse otra importante diferencia con respecto a la de la Transición y que afecta a las características básicas de la narración, esto es, la preferencia de Giménez Bartlett y Silva por una estructura de tipo enigma, en la que prima la resolución del misterio en torno al crimen o crímenes para finalmente detener a los culpables y retornar al orden previo a estos, por lo que se ha dicho de ellos que “cultivan una forma por esencia condenada al conservadurismo”¹¹⁷. Contribuye a ello que los motivos de los crímenes suelen ser de tipo personal y, aunque la investigación dé lugar a la exploración de diferentes cuestiones relacionadas con la sociedad española actual (especulación inmobiliaria, medios de comunicación, sectas...), no se da un

Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition, Jefferson, McFarland and Company, 104. Acerca de la obra de Silva señala asimismo Germán Gullón (2008): “se relaciona mejor con la realidad social posterior a la transición democrática”, op. cit., xx

¹¹⁶ Para un análisis comparativo de las características del investigador policía en la novela policíaca de la transición y de los años noventa, véase el artículo citado de CRAIG-ODDERS en CRAIG-ODDERS, R. W., COLLINS, J. y CLOSE, G. S. (eds.) (2006): op. cit., 103-122. También puede hallarse un análisis detallado de la obra de Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva en PEÑATE RIVERO, Julio (ed.) (2010), op. cit.

¹¹⁷ TYRAS, G. (2002): op. cit., 101

cuestionamiento crítico de tipo socio-histórico, sino que la resolución de los casos implica la aceptación del *statu quo*, del que las fuerzas del orden son representantes.

Por todo ello, al hablar de estas exitosas series, se puede hallar lo que Tyras ha llamado un “consenso posmoderno” o Balibrea “narrativas mucho más conservadoras y conformadoras que en la transición”¹¹⁸, ya que, como hemos señalado, las condiciones políticas e históricas del país en que aparecen son muy diferentes a las de los años ochenta. En los años noventa España se ha convertido en una nación igualable a sus vecinas europeas, en la que cabe presentar a policías y guardias civiles como garantes de la justicia y como voces aceptables desde el punto de vista moral para hablar de la sociedad del momento. Así, ambas series tienen un narrador homodiégetico (las voces de Delicado y Bevilacqua) cuya visión prevalece para el lector, abundando en ambos casos las reflexiones sobre diversos asuntos, entre los que destacan la situación de la mujer en la sociedad en las novelas de Alicia Giménez Bartlett y el papel de las fuerzas del orden en el caso de Silva. Así pues, las series protagonizadas por la inspectora Petra Delicado, por una parte, y por el Sargento Rubén Bevilacqua, por otra, se hacen eco de algunos cambios importantes en la sociedad española a partir de los años noventa, como la reconciliación de las fuerzas de seguridad del estado con la sociedad o la incorporación de la mujer al mundo laboral y sus luchas para hacerse un lugar incluso en las instituciones más tradicionalmente patriarcales.

Debido a la visión predominantemente humanista y psicológica que privilegian las novelas de ambas series, el espacio urbano pierde relevancia como escenario de la historia del país y adquiere otra serie de características que sí resultan muy diferentes en cada una de las series, siendo la primera gran diferencia entre ambas el hecho de que la serie de Silva se desarrolle en diferentes ciudades españolas a las que sus protagonistas se desplazan en cada novela para resolver los casos, mientras que la serie de Giménez Bartlett, salvo contadas excepciones, se desarrolla en Barcelona y sus alrededores, proporcionando una cierta narrativa de la ciudad condal, que estudiaremos a fondo en este trabajo.

Es un rasgo común a ambos autores su gran éxito de ventas dentro y fuera de las fronteras españolas con series aún activas hoy en día¹¹⁹, correspondiendo su obra sin

¹¹⁸ TYRAS, G. (2002), op. cit., 97-110 y BALIBREA (2002), op. cit., 117

¹¹⁹ Asimismo, ambos cultivan otros géneros, y han sido ganadores del prestigioso premio Nadal, Silva en el año 2000 con *El alquimista impaciente*, segunda novela de la serie Bevilacqua, y Giménez Bartlett

duda al fenómeno que ya hemos señalado de *superventas* o *best-seller*, en una línea considerada a menudo “literatura de consumo, fácil y entretenida y [que] ha recibido gran difusión gracias a los medios de comunicación de masas”¹²⁰.

Otros autores que comienzan a publicar novela negra hacia mediados de la década de los años noventa son el bilbaíno Fernando Marías, que desde *Esta noche moriré* (1996) cultiva obras negras con carácter de thriller; José Javier Abasolo, con novelas que tienen lugar predominantemente en el País Vasco y que, desde *Lejos de aquel instante* (1997), muestran gran compromiso con el análisis crítico de la realidad, tratando temas de actualidad entre los que destaca la violencia terrorista¹²¹; y José Carlos Somoza, que cosecha grandes éxitos con novelas de tipo *thriller* que poseen elementos fantásticos o históricos. Este autor se estrenó en 1994 con la novela corta *Planos* y cuenta entre otros, con el premio Hammett de novela negra de 2002 por *Clara y la penumbra*.

Desde que Giménez Bartlett y Silva comenzaran sus respectivas series, que aún continúan con gran éxito¹²², el género negro no ha hecho más que crecer en España, de modo que, paralelamente a como viene sucediendo en el resto de Europa en los últimos años, se encuentra en un momento de esplendor en este país. Cada vez son más los festivales especializados que se celebran por toda la geografía española, entre los que destacan BCNegra, la Semana Negra de Gijón, Getafe Negro, el Congreso de Novela y Cine Negro de la Universidad de Salamanca, y Mayo Negro (organizado por la Universidad de Alicante)¹²³ e, igualmente, cada día son más las editoriales que crean colecciones consagradas a la novela policíaca, como Serie Negra (de RBA), Roca Criminal, Alfaguara Negra, Alianza Negra, Siruela Policiaca y Roja&Negra de Mondadori, que publican a autores tanto nacionales como extranjeros. No obstante, siguen siendo muchas las editoriales que incluyen las novelas negras en sus colecciones de narrativa, sin explotar el apelativo del “género”, del mismo modo que novelas que

en 2011 con *Donde nadie te encuentre*, novela sobre el maquis en la que se mezcla lo histórico y biográfico con algunos elementos policíacos.

¹²⁰ BADOS CIRIA, C. (2006): “La novela policíaca española y el canon occidental”. En: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ISSN 0210-7287, Nº 11, 2006, 152

¹²¹ Véase el análisis de TYRAS, G. (2002), op. cit.

¹²² La última novela de la serie Delicado hasta el momento, *Nadie quiere saber* (2013), ha sido número uno de ventas en Italia, donde se sitúa la acción; Lorenzo Silva, por su parte, ganó el Premio Planeta 2012 con su novela de la serie Chamorro/Bevilacqua, *La marca del meridiano*, y en 2014 continuó la serie con *Los cuerpos extraños*.

¹²³ Obsérvese que tres de ellos son organizados por universidades, lo que viene a confirmar la aceptación de la novela negra en los círculos académicos.

explotan la poética policíaca o negra han ganado importantes premios de narrativa en los últimos años¹²⁴.

Por otra parte, la atención prestada por los medios a los fenómenos citados en torno al género negro da muestra y contribuye sin duda al éxito que este está experimentando.

Las causas del éxito actual de esta variedad de obras, en lo que ya se ha denominado su segundo “boom” en nuestro país, han de buscarse, sin duda, en un contexto global. Muchos críticos consideran este éxito en consonancia con la situación presente de “violencia cotidiana que todo lo corrompe”¹²⁵ o “de crisis y violencia”¹²⁶, por ser la novela negra un género especialmente cercano a la realidad y que quizás por ello goza de más popularidad en épocas convulsas como la de la crisis actual. La variante negra surgió en Estados Unidos tras el crack del 29, resultando obvios ciertos paralelismos con la crisis financiera global actual, por lo que tiene sentido pensar que esta coyuntura pueda resultar propicia para la explosión de obras negras, que a menudo indagan en las causas de los males sociales y que tratan temas como la violencia o la corrupción. Por otro lado, siempre cabe preguntarse si los motivos de tal éxito no tienen más que ver con la capacidad de evasión que ofrecen las obras de este tipo, sobre todo aquellas más respetuosas con las convenciones del género (aquellas que podemos llamar más “policíacas” o “detectivescas” que “negras”). En cualquier caso, la variedad de estilos y formas que abarca la novela negra actual permite intuir también una gran variedad de lectores implícitos y, por tanto, de causas para el buen momento que vive. Por último, ha de señalarse que el auge que estas novelas experimentan en toda Europa (y también más allá de sus fronteras, en Estados Unidos y Latinoamérica especialmente) sin duda contribuye al éxito de las obras españolas.

En un artículo en prensa, Mauricio Bach señala como causas de este auge de la novela negra varios factores literarios que también deben ser tenidos en cuenta, pues en efecto, al margen de factores sociales o políticos, es también la calidad y variedad de estilos y registros lo que contribuye al éxito de crítica y público: “la aparición de nuevos autores que siendo fieles a la esencia del modelo genérico lo reinventan; la ruptura de diques, gracias a la cual el policíaco amplía sus registros temáticos y formales, y con ello su

¹²⁴ Además del Premio Planeta de Lorenzo Silva ya citado, Rafael Reig ganó en 2010 el VI Premio Tusquets Editores con su novela negra *Todo está perdonado*.

¹²⁵ Nuria Azancot en *La novela negra se dispara*, Elcultural.es, 05/07/2007

¹²⁶ David Torres en *Especial Novela Policiaca*, Elcultural.es, 20/02/2009

público, saltando de la colección especializada al catálogo generalista”¹²⁷. Estos rasgos que Bach señala para la novela negra internacional son también aplicables al cultivo del género en España, donde se observa cómo se han ampliado sus registros en la línea posmoderna de mezcla de géneros, adquiriendo las obras múltiples formas y temas, con variadísimos estilos por parte de los diferentes autores. Aunque resulta difícil realizar una clasificación rigurosa, a continuación conviene señalar algunos de los rasgos principales que se observan en la novela negra actual, citando a sus autores más destacados.

En primer lugar, se consolida el éxito del “police procedural”, predominando entre los investigadores españoles los miembros de los Cuerpos de Seguridad del Estado, como el agente Antonio Roche en las novelas de Antonio Jiménez Barca (*Deudas pendientes* y *La botella del naufrago*), el inspector Leo Caldas en las de Domingo Villar (*Ojos de agua* y *La playa de los ahogados*), o la Ertzaina Felicidad Olaizola en las novelas de Javier Otaola *Brocheta de carne* y *As de espadas*. Como se puede observar, gran parte de los autores se decantan por la creación de series protagonizadas por un mismo personaje-investigador. Los policías de las obras cuentan además hoy en día con medios tecnológicos cada vez más avanzados. La ciencia juega un papel importante en muchas de las novelas y cobran relevancia figuras como los médicos forenses o los informáticos para ayudar en la resolución de los casos.

La figura del investigador privado, no obstante, no desaparece, abundando su presencia en obras de vocación quizás menos realista, como las de Eugenio Fuentes protagonizadas por el detective Ricardo Cupido¹²⁸, en las que la introspección psicológica de los personajes adquiere gran importancia, o Carlos Clot en las novelas de Rafael Reig¹²⁹, caracterizadas por la mezcla de estilos y por su carácter paródico. Asimismo, abundan las novelas protagonizadas por delincuentes, como *Tarde, mal y nunca* de Carlos Zanón o *Sé que mi padre decía* de Willy Uribe, así como por investigadores ocasionales, como en *Alacranes en su tinta*, de Juan Bas o *El aviso*, de Paul Pen, que contiene además elementos de la novela de terror¹³⁰.

¹²⁷ BACH, M.: “El auge de la novela negra”, *La Vanguardia*, 30/01/2013

¹²⁸ Ricardo Cupido protagoniza seis novelas de Fuentes, como *Cuerpo a cuerpo* (2007) y *Contrarreloj* (2009)

¹²⁹ El detective Carlos Clot aparece en las novelas *Sangre a borbotones* (2002), *Guapa de cara* (2003) y *Todo está perdonado* (2010)

¹³⁰ También en *La voz de los muertos* de Julián Sánchez se observan rasgos de la novela de terror, relacionados con temas esotéricos.

Por otra parte, se confirma la “descentralización” de la narrativa negra española, que si bien sigue contando con Barcelona y Madrid como escenarios privilegiados¹³¹, se ha diversificado de forma evidente en los últimos años, constituyendo espacios de la narración regiones como Galicia, donde se sitúan las obras de Domingo Villar, la costa cantábrica en las obras de José María Guelbenzu protagonizadas por la juez Mariana del Marco, el País Vasco en la obra de autores como Willy Uribe, Juan Bas y Javier Otaola, con un destacado papel de la ciudad de Bilbao, y ciudades como Las Palmas en la obra de José Luis Correa y Zaragoza en la de Ricardo Bosque.

La diversidad de temas y estilos es, quizás, el aspecto más evidente que se puede destacar en la novela negra actual, en la que además pueden indicarse como rasgos comunes a todos los autores el interés por la realidad social, abundando aquellas obras que tratan problemas sociopolíticos actuales tales como la inmigración, la especulación inmobiliaria o la corrupción. Asimismo, aparecen reflejados en las obras los cambios sociales que se han producido en los últimos años, de modo que muchas novelas tratan temas como la incorporación de la mujer al ámbito de los cuerpos de seguridad del estado, los nuevos modelos de familia o la homosexualidad. En este sentido, ha de destacarse la presencia de investigadores gays y lesbianas, como la ya citada Ertzaina Felicidad Olaizola en las obras de Javier Otaola; la policía Rebeca Santana en las novelas de Susana Hernández (*Curvas peligrosas* –2010– y *Contra las cuerdas* –2012–) y el detective Arturo Zarco en las novelas de Marta Sanz (*Black, black, black* –2010– y *Un buen detective no se casa jamás* –2012–). Si bien no es nueva la aparición de investigadores homosexuales en la novela policíaca española, sí se puede quizás hablar de una creciente tendencia a mostrar investigadores “diferentes”¹³².

Los nuevos autores que surgen desde los años 2000 se dividen entre las dos tendencias principales que se han observado dentro de este género, esto es, la variante más puramente negra, con interés por retratar los bajos fondos e indagar en los males de la sociedad, del que es ejemplo Carlos Zanón, y aquellos que cultivan novelas más centradas en la resolución del enigma (más cercanas, por tanto, a la variante policíaca o de enigma) como Eugenio Fuentes o José María Guelbenzu, cuyas obras representan una tendencia que muestra gran interés por la introspección psicológica y el retrato de

¹³¹ En Barcelona se sitúan, por ejemplo, las obras escritas a cuatro manos por Empar Fernández y Pablo Bonell Goytisolo, así como las de Carlos Zanón, Toni Hill y Susana Hernández; en Madrid destacan las novelas de Rafael Reig, Óscar Urrea, Mercedes Castro y Pedro de Paz.

¹³² Véase el artículo de Nancy Vosburg ““Coming out” in Spanish Crime Fiction” sobre este tema. En: CRAIG-ODDERS, R. W., COLLINS, J. y CLOSE, G. S. (eds.) (2006), op. cit., 91-102

los problemas y preocupaciones universales del hombre contemporáneo, con reflexiones sobre la justicia, la moral, el amor o la amistad.

Igualmente, sigue gozando de éxito en nuestro país la parodia de tipo posmoderno, evidente en las obras de autores como Rafael Reig, Juan Bas y Juan Aparicio Belmonte, que escriben novelas que se caracterizan por su mezcla de géneros y su humor mordaz, a menudo esperpéntico.

Por otro lado destaca el hecho de que muchos de los más veteranos autores españoles de novela negra hayan retomado con éxito sus series, como han hecho Juan Madrid (*Adiós, princesa* –2008–, *Bares nocturnos* –2009–, *Los hombres mojados no temen la lluvia* –2013–) y Francisco González Ledesma (*Cinco mujeres y media* –2005–, *No hay que morir dos veces* –2009–, *Peores maneras de morir* –2013–). Estas obras siguen mostrando un firme compromiso con la realidad y se mantienen fieles al estilo de sus autores, indagando en aspectos sociales de la realidad contemporánea y mostrando su interés por retratar el espacio urbano y por tratar temas de actualidad con una visión crítica del *statu quo* y del sistema político y económico vigente.

2 EL ESPACIO URBANO EN LA NOVELA POLICÍACA

2.1 El espacio urbano en la novela policíaca y en la novela negra

Como ya se ha señalado al hablar de los rasgos de la novela policíaca, este género resulta inseparable, desde sus orígenes, de la evolución de la ciudad como producto de la industrialización.

Desde mediados del siglo XVIII adquiere la ciudad europea, coincidiendo con la llegada de la Revolución Industrial, un papel primordial en la vida del hombre, erigiéndose en centro de la política, la cultura y el poder económico a la vez que su número de habitantes crece de forma espectacular. La oposición entre la vida en la ciudad y en el campo se intensifica, al constituirse la urbe en un espacio con una nueva significación para el hombre, generadora de nuevas experiencias y escenario de nuevas relaciones. La ciudad deja de ser un telón de fondo y pasa a formar parte activa de las vidas de sus habitantes en tanto se convierte en escenario de los acontecimientos políticos y sociales, de modo que “das Individuum, das mit vielen anderen Individuen in ihr wohnt, zum Objekt der ökonomischen Verhältnisse geworden ist”¹³³.

En el siglo XIX tiene lugar el desarrollo definitivo de la civilización industrial, y se produce el paso a una sociedad urbana. Los tres pilares de esta nueva sociedad capitalista serán el desarrollo de la industria y el comercio, el auge de la burguesía en sustitución de la aristocracia y la llegada de la masa proletaria a la ciudad¹³⁴. La concentración de población heterogénea y la división del trabajo han aportado un nuevo orden espacial y una nueva estructura social a la urbe, que es decididamente moderna¹³⁵. Las transformaciones físicas y sociales se suceden: se destruyen los antiguos barrios medievales y se construyen amplias avenidas, mercados, grandes almacenes y otros edificios que simbolizan la emergencia de la burguesía. Surge también en este siglo el urbanismo, pues “el auge de las ciudades provoca sin duda el nacimiento de una

¹³³ WUTHENOW, R-R. (1983): “Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts”. En: MECKSEPER, C. y SCHRAUT, E. (eds.): *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen, Vadenhoeck und Ruprecht, 10

¹³⁴ DE DIEGO, R. (2006): “Pensar, imaginar la ciudad”. En: POPA-LISEANU, D. y FRATICELLI, B.: *La ciudad como escritura*, Bucarest, Cartea Universitară, 25

¹³⁵ SCHARPE, W. y WALLOCK, L. (1987b): “From “Great Town” to “Nonplace Urban Realm”: Reading the Modern City”. En: SCHARPE, W. y WALLOCK, L. (eds.): *Visions of the modern city. Essays in History, Art, and Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 3

disciplina desconocida hasta entonces, y que puede ser definida por su aspecto crítico, reflexivo y científico”¹³⁶.

Como no podía ser de otro modo, también las artes se hacen eco de todas estas transformaciones en el espacio urbano y su significación para la vida del hombre que lo habita, de modo que los escritores y otros artistas encuentran en la vida urbana una materia artística, deviniendo esta tema y objeto de la literatura. El espacio urbano se convierte en un elemento primordial de la narración, incluso en su generadora. Es entonces cuando surgen las grandes novelas urbanas en las que autores como Dickens en Inglaterra o Zola, Balzac y Hugo en Francia muestran el panorama social y las condiciones de vida en la ciudad industrial, adquiriendo esta una imagen negativa, como espacio del vicio y el pecado. La ciudad moderna, convertida en espacio literario, da lugar a nuevos discursos, alejándose del concepto medieval de ciudad de la religión y del arte para convertirse en ciudad de los contrastes y desigualdades sociales, como el hacinamiento en los arrabales de la nueva clase proletaria, que supone la división del espacio según criterios económicos, como denuncia Friedrich Engels refiriéndose a la ciudad de Manchester, donde ve “... eine so systematische Absperrung der Arbeiterklasse von den Hauptstraßen, eine so zartfühlende Verhüllung alles dessen, was das Auge und die Nerven der Bourgeoisie beleidigen könnte...”¹³⁷.

Todos estos cambios físicos y sociales en la metrópoli europea encuentran pues su correspondiente representación en la literatura de la época que, ante la novedad de los fenómenos que trata de describir, desarrolla a su vez nuevas formas de concebir el espacio urbano, de forma que como materia literaria, la propia ciudad moderna influye también en las letras: “Stadt als literarischer Gegenstand hat die künstlerischen Mittel, den sprachlichen Ausdruck ebenso wie literarische Techniken verändert”¹³⁸. Así, la obra de Charles Baudelaire, Émile Zola o Charles Dickens mostrará la ciudad de los bajos fondos, la miseria y la fealdad, a menudo recurriendo a nuevas metáforas que la representen, como la del organismo o cuerpo.

No se puede obviar que es en este contexto cuando tiene lugar el surgimiento de la novela policíaca. La ciudad moderna, convertida en el marco de las preocupaciones de

¹³⁶ DE DIEGO, R. (2006): op. cit., 25-26

¹³⁷ ENGELS, F. (1932): “Die Lage der arbeitenden Klasse in England”, en MARX, K. y ENGELS, F.: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, ed. V. Adoratskij, 1ª parte, Vol. 4, Berlin, Marx-Engels Verlag, 51-52 (cit. en RESINA, 1997, 151)

¹³⁸ MECKSEPER, C. y SCHRAUT, E. (eds.) (1983): op.cit., 6 (Introducción por los editores)

la burguesía y en el espacio donde esta ve con mayor claridad el peligro de perder su estatus ante la masa proletaria y el sistema capitalista, ofrece un paisaje favorable a la aparición de un género que parte del misterio y la violencia. Como afirma Resina:

La ciudad cosmopolita brinda la ocasión de ocultar no sólo la individualidad sino también la inhumanidad en la muchedumbre de formas humanas. Con la experiencia de la multitud emergen nuevos parámetros de conducta y una nueva psicología social, a partir de los cuales pueden establecerse los fundamentos del género policíaco¹³⁹.

Y en esta ciudad donde la individualidad (del criminal) se puede ocultar porque, como señalaba Kracauer, lo que prima es la incomunicación con el prójimo¹⁴⁰, precisamente es el detective el único capaz de vislumbrar las relaciones verdaderas que se esconden bajo la superficie, y con ello resolver sus casos.

La ciudad moderna ha sido urbanizada de acuerdo a la razón y consta de signos interpretables; es una ciudad semiotizada, “legible”, de modo que la labor de “lectura” y descodificación de los signos que constituyen el espacio urbano es comparable a la labor del detective. De hecho, “la fusión de una semiótica del paisaje urbano con la semiótica de la detección es uno de los aspectos funcionales de la novela policíaca”¹⁴¹. Esta pone al descubierto la posibilidad del crimen en la ciudad moderna y el contexto en el que este resulta comprensible, de modo que, como afirma Dennis Porter, “in the detective novel, at least, you can judge a place by its relation to crime”¹⁴².

La imagen de la ciudad en las novelas de este género contribuye a crear la atmósfera propicia para el crimen, mostrando a Londres o París brumosas, tenebrosas y a menudo de noche, de modo que los signos urbanos habitualmente reconocibles pierden visibilidad para el investigador que recorre la urbe y esta se torna frecuentemente laberíntica y enigmática, apareciendo una iconografía de la metrópoli como lugar de la desorientación y el desorden:

In der Nacht und im Nebel geschehen Verbrechen, verschwinden Menschen, wird –ganz summarisch gesprochen– eine untergründige oder Nachtseite der Stadt als

¹³⁹ RESINA (1997): op. cit., 146

¹⁴⁰ Cf. KRACAUER, S. (2006 – 1ª ed. 1925): “Hotelhalle”. Capítulo de *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung*. Incluido en *Werke*, Band I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 102-209.

¹⁴¹ Íbidem, 19

¹⁴² PORTER, D. (1981): *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New York, Yale University Press, 190

Exponentin der neue Zivilisation erfahrbar, indem sich ihre Struktur zum Labyrinth verrätst¹⁴³.

Indudablemente, no es la novela policíaca el único género que muestra esta cara de la ciudad, aunque sí es, como afirma Resina "... la primera, y todavía a principios de siglo, la única narrativa formularia en que se refleja la vida moderna, esto es, la vida en la ciudad moderna"¹⁴⁴.

La novela policíaca clásica deja al descubierto la posibilidad del peligro (o desorden) en la gran ciudad, pero lo hace sólo a nivel individual, mostrando el crimen como una aberración excepcional, un hecho aislado que, como señala Porter, prueba la norma del orden moral¹⁴⁵. Por ello, cuando la ficción policíaca clásica está ambientada en el espacio urbano, este se queda en marco o contexto de la acción, dejando "intacta la apariencia natural de los signos sociales"¹⁴⁶. Esto quiere decir que en la novela policíaca decimonónica la trama no delata la naturaleza social del crimen ni las desigualdades de la ciudad industrial, sino que el desvelamiento del misterio es un fin en sí mismo y depende de la agudeza racionalista del detective y no de su conocimiento de los secretos que esconde la nueva fisionomía y estructura de la metrópoli moderna. En las obras de este género, donde el interés está en la pura detección, el factor espacial no es primordial. Estas obras tienen como objeto en sí mismas la narración sobre la resolución de un enigma y el placer de su lectura se encuentra básicamente en el carácter lúdico de la intriga y los procesos deductivos del investigador. Pero además, en este tipo de novelas el espacio relativamente cerrado, e incluso el aislamiento, pueden proporcionar más emoción por la dificultad en la resolución y esto es lo que interesa al fin y al cabo a sus autores y lectores. De hecho, las novelas de tipo enigma también se situarían a menudo en escenarios rurales o campestres o en lugares cerrados (pensemos por ejemplo en los clásicos misterios de "cuarto cerrado"). Así, estas obras otorgan al crimen razones puramente humanas, relacionadas con las pasiones, pero en ningún caso con el sistema ni la organización social. Y es precisamente como parte de la observación crítica de la sociedad que el papel del espacio urbano y su representación ocuparán un lugar clave en la narrativa negra a partir del siglo XX.

¹⁴³ ISERNHAGEN, H. (1983): "Die Bewußtseinskrise der Moderne und die Erfahrung der Stadt als Labyrinth". En: MECKSEPER, C. y SCHRAUT, E. (eds.): op. cit., 83

¹⁴⁴ RESINA (1997) op. cit., 19

¹⁴⁵ PORTER (1981) op. cit., 196

¹⁴⁶ RESINA (1997) op. cit., 151

La aparición de la variante “hard-boiled” en Estados Unidos trae consigo un cambio decisivo en el papel de la ciudad en la novela policíaca, constituyéndose esta en generadora de la trama o, dicho de otro modo, del crimen, ya que es en ella donde se dan las relaciones sociales que han favorecido que éste tenga lugar. Como espacio corrupto y plagado de violencia, la ciudad es el escenario propio a la novela negra, que descubre la cercanía entre las altas esferas del poder y el mundo criminal en una ciudad corrupta, fruto del capitalismo industrial descontrolado.

El investigador “hard-boiled” se caracteriza por su movilidad: para resolver sus casos habrá de recorrer diferentes espacios de la ciudad y sus alrededores, pasando mucho tiempo en las calles y otros espacios públicos. Al contrario de lo que sucediera con el detective clásico, que a menudo podía deducir la verdad sin apenas moverse de casa, en la novela negra prevalecerá la acción del “private eye”, quien durante sus investigaciones visita desde los ambientes más selectos hasta los lugares más míseros en los submundos de la ciudad. La imagen del espacio urbano que ofrece la novela negra es por tanto la de una ciudad que acoge enormes diferencias sociales, reflejadas en las propias estructuras del espacio. La ciudad, invadida por la violencia y la corrupción, donde nunca se sabe quién está de parte de quién, resulta hostil a sus propios habitantes, víctimas de un sistema donde ni siquiera se puede recurrir ya a las autoridades policiales y políticas, sumidas ellas también en la corrupción. El crimen, en este contexto, ya no es un hecho aislado, sino que acechando en cada esquina, se muestra como un mal endémico¹⁴⁷. Estos rasgos resultan inseparables de los propios fines de la novela negra, ya no centrada solamente en el juego de la detección, sino precisamente en el proceso activo llevado a cabo por el investigador hasta encontrar las respuestas que busca. El elemento que más interesa a la novela negra no es la verdad en sí misma (el final del camino), sino el proceso recorrido para encontrarla (el camino en sí) y éste, necesariamente, ha de tener lugar en la gran ciudad. No sin razón se pregunta Joan Ramon Resina “si no es la novela criminal un modo específico de reflexión sobre lo urbano”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ PORTER (1981): op. cit., 197

¹⁴⁸ RESINA, J. R. (2009): “Geografías escenificadas en negro”. Prólogo a MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.), op. cit., 17

2.2 Las ciudades en la novela negra española de la Transición

Las condiciones sociales y culturales para la aparición del género negro en España no se dieron hasta el fin de la dictadura, cuando ya el país contaba con una sociedad capitalista de mentalidad burguesa y, sobre todo, con una sociedad urbana que estaba viviendo las secuelas de la desestructuración surgida en la era post-industrial¹⁴⁹. Las influencias del nuevo orden (drogas, paro, delincuencia) se dejan sentir sobre todo en la gran urbe y esta se convierte en la novela negra española de la época en espacio representativo de los contrastes sociales y sus consecuencias. Como afirma Vázquez Montalbán:

...han hecho falta veinticinco años, y el desarrollismo económico de los años sesenta, para que aparezca la ciudad como el protagonista determinante de la vida española y que arrebate pautas de conducta, de comportamiento, de moralidad y de creencia, a la España agraria, en gran parte determinante y anterior a la Guerra Civil¹⁵⁰.

Pero la sociedad en la que viven los autores españoles de los años ochenta sufre otra radical transformación, ya que no sólo se encuentra en un periodo de transición entre el franquismo y la democracia, sino en pleno camino a la posmodernidad. La nueva sociedad urbana transita, por tanto, entre la ciudad franquista y la ciudad posmoderna, que, en el caso de España coincide con la nueva “ciudad democrática”¹⁵¹. Esto supone que cuando España por fin estaba en condiciones de alcanzar la “modernidad”, esta terminaba como marco dominante de la realidad, de modo que se pasa directamente de una dictadura católica y feudalista a la posmodernidad post-industrial, con los costes sociales que esto acarrea¹⁵².

Al contrario que la ciudad moderna, la posmoderna se resiste a ser comprendida y, por lo tanto, “leída”; se caracteriza por la pérdida de referentes conocidos para el transeúnte, en un espacio que ha sido ahistorificado y privado de sus símbolos, de modo que “the city of today does speak to us, but it is also at certain points and in certain orders

¹⁴⁹ BALIBREA (2002): op. cit., 115

¹⁵⁰ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1991c): “La literatura en la construcción de la ciudad democrática”, Conferencia mantenida el 28/11/1991 en el centro cultural Bancaixa de Valencia y recogida en el libro del mismo nombre publicado por Bancaixa. EN: <http://www.vespito.net/mvm/conf3.html>

¹⁵¹ Tomamos de nuevo el concepto de ciudad democrática del que habla Manuel Vázquez Montalbán en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, (1998).

¹⁵² PADURA FUENTES, L. (2000): op. cit., 142-143

remarkably silent”¹⁵³. La destrucción de edificios o barrios antiguos para construir centros de ocio, el traslado de las clases medias a los nuevos suburbios, dando lugar a “sprawling urban areas with no clearly defined center”¹⁵⁴, la inseguridad ciudadana en los centros antiguos, los procesos de “gentrificación”, la adaptación de los espacios públicos a las necesidades del turismo, entre otros fenómenos, producen extrañeza en el ciudadano, que se ve incapaz de comprender los sistemas de intercambio e influencia que rigen ese espacio urbano. La ciudad se torna opaca a quien mira, plagada de “no-lugares”¹⁵⁵ que no dicen nada acerca de su historia o su identidad. No es posible, por tanto, ofrecer una imagen exhaustiva de la ciudad posmoderna, sino que esta se forma a partir de las múltiples percepciones que produce a sus ciudadanos/usuarios, a sus visitantes y a los responsables de sus cambios y transformaciones, cuyos intereses no siempre coinciden. La ciudad adecuada a los intereses económicos (ocio, turismo), cada vez más ajena a las necesidades de sus habitantes, se ha vuelto incomprensible.

La mayor parte de los detectives de la novela negra española de la Transición se mueve en ciudades que están sumidas en pleno proceso de cambio hacia esta ciudad posmoderna, que sufre también su propia transición. Es intrínseca a la labor del investigador, como hemos visto, la “lectura” o desciframiento de la realidad social de la ciudad y, por lo tanto, Carvalho, Toni Romano o Méndez han de conocer su “geografía social y humana, su arqueología de conflictos, miserias, deseos y memorias”¹⁵⁶. Pero la ciudad posmoderna va perdiendo precisamente esa arqueología: habla acerca de sus valores estéticos, funcionales, etc, pero ha perdido, como señala Ledrut, el lenguaje de la “acción histórica”: “the city does no longer speak to its inhabitants of the things they have done to exist and to assert themselves in their being, nor of the things they could or should do together in order to exist in a true and new existence”¹⁵⁷. La carencia del lenguaje de “acción histórica” es, según Resina, propia también de la “cultura del desencanto”, que produjo fenómenos como la “movida”, (en términos de este autor “un

¹⁵³ LEDRUT, R. (1986): “Speech and the silence of the city”. EN: GOTTDIENER, M. y LAGOPOULOS, A. Ph.: *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, New York, Columbia University Press, 131.

¹⁵⁴ SCHARPE, W. y WALLOCK, L. (1987b): op. cit., 10

¹⁵⁵ Cf. AUGÉ, M. (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Éditions du Seuil.

¹⁵⁶ COLMEIRO, J. F. (2009): “Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho”. EN MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J., op. cit., 56

¹⁵⁷ LEDRUT (1986): op. cit., 132

revuelo autotético”¹⁵⁸) por un lado, y una literatura sin compromiso social o político, por otro. En este contexto, la novela policíaca –también producto de esta cultura– se erige como el producto que cubra las carencias del discurso de acción histórica. No es extraño, entonces, que sea precisamente este género el elegido por aquellos autores que deseaban recuperar una literatura crítica, pues el carácter urbano de la novela policíaca negra permitía a la vez ofrecer la visión crítica de la sociedad en el marco de la ciudad y escarbar en sus ruinas para poner de relieve la pérdida de su discurso histórico.

A medida que las ciudades españolas van perdiendo su arqueología, sumidas en los procesos de europeización y globalización, resulta más difícil encontrar en ellas los signos que las hacían inteligibles, de forma que el trabajo del detective se va tornando más difícil y frustrante ya que, como venimos diciendo, la ciudad forma parte del crimen y puede revelar sus causas y su naturaleza, siendo la lectura de sus signos imprescindible a la labor del investigador. En este sentido, resulta obvio que, como afirma Resina,

La novela urbana española de los años ochenta, incluida la novela policíaca, demuestra un escepticismo crítico hacia la teórica flotación de la ciudad posmoderna, vaciada de su lastre histórico y entregada a modelos míticos que simbolizan la verticalidad y distanciamiento del poder¹⁵⁹.

Esto es observable de forma más destacada en las series de Vázquez Montalbán y González-Ledesma, cuyos protagonistas muestran especial sensibilidad hacia los enormes cambios que se producen en su ciudad, Barcelona, a partir de la democracia y a principios de los años noventa para acoger las olimpiadas. Estos cambios consiguen que, a medida que pasa el tiempo (ambas series llegan hasta el cambio de milenio), los detectives reconozcan cada vez menos a su ciudad en el espacio que habitan. En la serie de Vázquez Montalbán el grado de desidentificación llega a ser tal que en las últimas novelas de la serie Carvalho es cada vez más frecuente que el detective viaje a ciudades nuevas para realizar sus trabajos, participando del nuevo mundo globalizado en el que vive y perdida ya para siempre “su Barcelona”.

Si nos atenemos a la afirmación de que “it is perhaps more reasonable to regard the city as a complex dynamic system in which spatial form and social process are in continuous interaction with each other”¹⁶⁰, de modo que los cambios en la ciudad tienen su origen

¹⁵⁸ RESINA (1997): op. cit., 165

¹⁵⁹ RESINA (1997): op. cit., 167

¹⁶⁰ HARVEY, D. (2009): *Social Justice and The City*, Georgia, The University of Georgia Press, 46

en procesos sociales, entonces el descubrimiento por parte del detective de los resultados de la hegemonía de los diferentes sectores sociales que han ido atribuyendo a la ciudad su fisionomía¹⁶¹ formará parte también de su desilusión con el período de cambios que experimenta ya que, como señala Vázquez Montalbán, la ciudad “conserva las arqueologías de su tiempo de esplendor y derrumba las arqueologías de los perdedores sociales que sin embargo la construyeron”¹⁶².

En las novelas negras urbanas surgidas entre los años 70 y 80, sobre todo Barcelona y Madrid se erigen en escenario y reflejo de fenómenos como la pobreza, la marginalidad, la prostitución, la especulación, la corrupción y otros aspectos relacionados con el momento económico, histórico y social vivido por la España de la época. Obras como *Tatuaje* y *Los mares del sur*, de Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental en rojo*, de Francisco González-Ledesma o *Las apariencias no engañan*, de Juan Madrid, muestran desde los ambientes más sórdidos de la ciudad hasta los más refinados, entre los que se mueven policías corruptos y poderosos millonarios asesinos, así como gente pobre sin remedio. Se muestra la corrupción en todas las capas de la sociedad y la dureza del sistema para aquéllos que no tienen nada. Se desdibujan las diferencias entre el bien y el mal, ya que al fin y al cabo “todos luchan por sobrevivir en la jungla, en la nueva y despiadada ciudad”¹⁶³. Esta es la realidad de los barrios de chabolas como el de la Mina donde nació y creció Migue, protagonista de *Prótesis*, o San Magín, barrio impersonal de pisos de mala calidad que contribuyó a construir Stuart Pedrell a las afueras de Barcelona para luego morir allí, como consecuencia, en parte, del modo de vida que ofrece un barrio de este tipo. Por ello, “la novela policíaca revela la correspondencia entre el crimen y el lugar en que se ha cometido”¹⁶⁴.

El detective de la novela negra española de la Transición está comprometido con el espacio que habita y no es indiferente, por tanto, a las transformaciones que en él se suceden. Tanto Pepe Carvalho o Méndez en Barcelona, como Toni Romano en Madrid, se sienten más cómodos trabajando en los barrios populares del centro de la ciudad. El Raval (o el Barrio Chino) en la ciudad condal y Malasaña en la capital del Estado, son los espacios preferidos por los investigadores, donde se encuentran más cómodos. Se

¹⁶¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1998) op. cit., 10

¹⁶² Íbidem, 10

¹⁶³ MADRID, J. (1989b): “Sociedad urbana y novela policíaca”. En: *La novela policíaca española*, Univ. de Granada, 20

¹⁶⁴ RESINA (1997): op. cit., 156

trata de los barrios donde se alojan los grupos de ciudadanos más humildes de la ciudad y donde, a menudo, tiene lugar el crimen. Para Resina, El Raval es, en las novelas de Vázquez Montalbán, “ante todo el lugar de enunciación desde el cual se dice –se denuncia– la *otra* ciudad”¹⁶⁵. Efectivamente, los barrios marginales donde se mueve el detective funcionan como contrastes para la ciudad que habita la burguesía, desenmascarando la ilusión de esta de su ciudad de anchas avenidas y zonas ajardinadas limpia, ordenada y libre del mal. Pero asimismo los barrios del centro, pertenecientes a la antigua ciudad, conservan aún algunas de las huellas del pasado que ansía encontrar el detective, ávido de recuperar la “legibilidad” del espacio urbano: calles estrechas, tabernas, vecinas que gritan de balcón a balcón. En estas zonas de la ciudad se conserven acaso aún algunos de los valores del antiguo vecindario y quizás sea por eso que el detective necesita volver a ellas para recuperar el carácter de la ciudad que se va perdiendo.

En su recorrido por la ciudad, el detective va mostrando su interpretación del espacio que recorre y las evocaciones que este le ofrece. En este sentido cobra gran importancia la memoria, que devuelve a personajes como Carvalho o Méndez a la ciudad que conocieron y que, por medio de la especulación y la construcción (previa destrucción), cada vez resulta menos reconocible. La desaparición de los lugares del recuerdo es un tema recurrente sobre todo en las series de Vázquez Montalbán, Juan Madrid y González Ledesma, cuyos personajes expresan su dolor ante las transformaciones que les roban una parte de la urbe de su infancia.

En la nostalgia de estos personajes respecto al espacio urbano y sus cicatrices se ve otra expresión del desencanto o nostalgia de “lo que pudo ser y no fue”. La pérdida paulatina de memoria de la ciudad (o de “lugares de memoria”, en palabras de Pierre Nora¹⁶⁶) es equivalente a la pérdida estratégica de la memoria colectiva que se llevó a cabo en España con el fin de asegurar una transición “tranquila”. Es decir, que para algunos detectives de la novela negra de la Transición, el espacio urbano representaría, por una parte, la derrota tras la Guerra Civil y los cuarenta años de dictadura y, por otro, la desilusión tras la llegada de la democracia al ver que la ciudad soñada ha dejado paso a un producto más del capitalismo, despojado progresivamente de sus marcas identitarias.

¹⁶⁵ Íbidem, 162 (cursiva en el original)

¹⁶⁶ NORA, P. (1984, 1986, 1992): *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard (tres volúmenes)

En las novelas negras españolas de los años ochenta el desencanto político se refleja, pues, en el espacio urbano de dos formas. Por una parte, como espacio de los contrastes sociales. Este es un elemento común a la totalidad de los autores de la época. Todos ellos sitúan sus obras en ciudades reconocibles y localizadas en el mapa (una excepción a esto podrían ser quizás las novelas de Julián Ibáñez, no obstante situadas claramente en España), y ofrecen casi siempre detalles sobre los lugares concretos (calles, plazas, locales) donde tiene lugar la acción. Además, las novelas se sitúan en época contemporánea y de este modo se consigue un retrato realista de la sociedad actual. De este modo, la observación crítica de espacios urbanos donde predominan la corrupción y la criminalidad y donde se evidencian las desigualdades económicas, culturales y sociales propias del capitalismo, produce en el detective la sensación de que la tan esperada democracia no ha traído consigo ni la igualdad ni la libertad deseadas. La novela negra termina poniendo de relieve que la diferencia principal entre los habitantes que viven en las zonas nobles de la ciudad y los que viven en las áreas más degradadas es que unos ponen el dinero y suelen salir indemnes y los otros se ensucian las manos y suelen pagar por ello. Como consecuencia, la ciudad, cómplice del crimen y símbolo del régimen político, se erige, obviamente, en espacio del desencanto. Desencanto entendido como decepción ante los fallos cometidos en la instauración de la democracia.

Por otra parte, la ciudad aparece en algunas de las novelas de la época (de forma destacada en los autores que sitúan sus obras en Barcelona: Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Francisco González-Ledesma) como símbolo de la desmemoria o “amnesia colectiva” a la que dio lugar la transición política a la democracia. El espacio urbano se erige entonces en lugar para el recuerdo, de modo que se suceden las evocaciones del pasado que realiza el detective a su paso por los diferentes espacios de la urbe que han sido transformados a lo largo del tiempo con diferentes fines. Las evocaciones del pasado suponen entonces una recuperación de la memoria histórica de la ciudad, y al fin y al cabo, del país. La ciudad posmoderna que, como hemos dicho, en España coincide con la ciudad democrática, se convierte en lugar de la nostalgia, espacio de tensión entre la memoria y el deseo. En una conferencia pronunciada en 1991, de la que más tarde surgiría su ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Vázquez Montalbán habla del paso de la ciudad franquista a la ciudad democrática (entendiendo la ciudad como “ciudad moral, (...) símbolo de un

sistema de convivencia y de una determinada organización de la convivencia”¹⁶⁷) y explica las expectativas que para la ciudad democrática tuvieron él y otros escritores – también otros miembros de la sociedad civil–, que apostaron “por una ciudad libre, por una ciudad plural, en la que la libertad de la estética sea la traducción de la libertad política y esté íntimamente interrelacionada”¹⁶⁸. Pero la ciudad democrática ha resultado ser, en realidad, una ciudad regida por criterios economicistas y donde todo está ya decidido, “una ciudad terminal donde no caben ideologías alternativas, que ni siquiera acepta imaginarios porque ya está hecha para siempre”¹⁶⁹.

Las series de novela negra que comenzaron en los años de la Transición pero cuyos autores continuaron (y continúan) cultivando durante años, acusan las grandes transformaciones sufridas por las principales ciudades españolas en el marco de la llamada globalización, de modo que sus detectives han tenido que adaptarse a los nuevos tiempos de formas diversas: algunos han desaparecido y han dejado su lugar a policías adaptados al nuevo sistema, otros continúan luchando por mantener sus pequeñas parcelas de recuerdo; por último, algunos han tenido que huir a otros paisajes. La pérdida de referentes en el espacio urbano ha condicionado, sin duda, la evolución de las series que comenzaron en la Transición y ha afectado, sin duda también, a la concepción de las obras que comenzarían a escribirse a partir de los años noventa.

¹⁶⁷ VÁZQUEZ MONTALBÁN (1991c): op. cit.

¹⁶⁸ VÁZQUEZ MONTALBÁN (1998): op. cit., 80

¹⁶⁹ Íbidem, 94

3 TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN Y PROYECCIONES ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS DE LOS ESPACIOS EN LA NOVELA NEGRA ESPAÑOLA ACTUAL: LA NOVELA DE METRÓPOLI

3.1 La topografía del crimen

Puesto que el espacio tiene una función clave en la novela negra, se hace conveniente investigar no sólo la influencia de dicho espacio (en este caso, urbano) en las obras que siguen este modelo, sino también lo contrario, es decir, la influencia del “género” negro y sus elementos característicos en la imagen literaria de la ciudad. Nuestro análisis se centra, pues, en la ciudad como “espacio de la novela negra” y se realizará a partir de una serie de espacios que se corresponden con las convenciones o características de esta variedad de obras, partiendo pues del espacio como categoría del análisis literario.

El análisis de los elementos de la topografía será realizado desde un enfoque interdisciplinar, puesto que el estudio de la imagen literaria de la ciudad implica no sólo la interpretación de los códigos y subcódigos que constituyen su literaturización, sino también un acercamiento a sus elementos artísticos, arquitectónicos, históricos, antropológicos y sociológicos: “la ciudad habla. Pero lo hace por medio de una evocación familiar, confirmando un discurso establecido”¹⁷⁰. Por tanto, nuestro estudio se apoyará en conceptos e ideas aportados por disciplinas como la sociología, la antropología, la filosofía o la geografía. Desde el llamado “spatial turn” que se produjo en la literatura y en la historia del arte en los últimos decenios del siglo pasado son numerosos los estudios que, desde estas disciplinas artísticas, han concentrado su atención en los conceptos desarrollados por aquellos otros campos y viceversa, respondiendo al interés por el espacio como elemento primordial de la conciencia humana.

Resulta importante realizar algunas aclaraciones terminológicas de especial relevancia para este trabajo, comenzando por las categorías de “espacio” y “lugar”, donde entendemos espacio como una categoría amplia, abstracta, dentro de la cual se

¹⁷⁰ RESINA (1997): op. cit., 158

encuentra el lugar, un espacio concreto, física o socialmente construido. Aquí utilizamos “lugar” como concepto opuesto al término creado por Marc Augé del no-lugar antropológico, de modo que:

Si un lieu peu se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu¹⁷¹.

Como mostraremos en este trabajo, estas categorías resultan, sin embargo, flexibles, pudiendo ser un espacio a la vez lugar y no-lugar, según la mirada y la experiencia de quien lo valora.

Para nuestro análisis de la representación del espacio urbano en la novela negra habremos de tener en cuenta aquellas aproximaciones semióticas que estudian los espacios como objeto de una representación emblemática¹⁷². Resulta de interés, así, el trabajo de un urbanista como Kevin Lynch, que destaca la importancia de la “legibilidad” de la ciudad, en términos de la propia percepción de sus habitantes, y de la capacidad del espacio para suscitar potentes imágenes. Si Lynch se fija básicamente en la forma de la urbe (que divide en cinco elementos básicos), Pierre Sansot desde una perspectiva más “humanista” critica en su *Poétique de la ville* el lenguaje funcional que trata la ciudad de forma científicista y se propone recuperar el simbolismo del espacio urbano describiendo diversos aspectos de este con una subjetividad deliberada. Sansot se centra en la relación de ciertos elementos urbanos (lugares) con el hombre y viceversa.

Asimismo son relevantes para nuestro análisis conceptos desarrollados por teóricos como Mijaíl Bajtín, quien desde la teoría literaria pone, con su definición de “cronotopo”, el énfasis en la relación del espacio simbólico con el tiempo¹⁷³.

El filósofo Michel Foucault también ha aportado conceptos pertinentes en un estudio de la imagen de la ciudad, como su definición de las heterotopías, espacios “otros”, físicos y existentes, donde la sociedad ha dado lugar a existencias “alternativas”, y sus estudios sobre la relación entre el espacio y el poder. Otro concepto destacado es el del “lugar de memoria”, creado por el historiador Pierre Nora para referirse a aquellos puntos donde cristaliza la identidad colectiva de una nación y que pueden ser desde acontecimientos a

¹⁷¹ AUGÉ, M. (1992): 100

¹⁷² Cf. DÜNNE, J.: <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf> y su descripción de los “espacios semióticos” (“semiotische Räume”).

¹⁷³ BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

monumentos o incluso objetos materiales¹⁷⁴. En oposición a estos, como ya hemos señalado, resulta especialmente pertinente la teoría sobre los “no-lugares” de Marc Augé a la hora de observar la ciudad posmoderna, pues señala el antropólogo francés cómo la época contemporánea es productora de este tipo de espacios.

Igualmente importantes para nuestro trabajo son los estudios que tratan la relación entre el espacio y el orden social, pues es esta relación la que a menudo trata de representar la novela negra. Así, resultan de interés las reflexiones de Jane Jacobs sobre el urbanismo y sus consecuencias en la vida en la urbe¹⁷⁵, así como la obra de Henri Lefebvre, que en *La production de l'espace* analiza cómo el capitalismo se apropia del espacio y en la que el filósofo francés critica el urbanismo y la planificación urbana de su tiempo. Le han seguido geógrafos como David Harvey, quien ha analizado la relación entre capitalismo y urbanización en el marco de la posmodernidad. En sus estudios sobre urbanización del capital y urbanización de la conciencia Harvey ha acudido a menudo a la obra literaria como ejemplo de representación del espacio urbano, señalando cómo “[novels] have inspired the imagination, influenced conceptions of, for example, the city, and thereby affected material processes of urbanization”¹⁷⁶.

También es relevante el trabajo del geógrafo Edward Soja, con su relectura de la obra principal de Lefebvre y su aportación del concepto de *Thirdspace*. En especial prestamos atención aquí a su concepto de la Postmetrópolis, acuñado para referirse a las regiones urbanas contemporáneas, y en el que “the prefix «post» thus signals the transition from what has conventionally been called the modern metropolis to something significantly [sic] different, to new postmodern forms and patternings of urban life that are increasingly challenging well-established modes of urban analysis”¹⁷⁷.

En el ámbito español, los estudios acerca del espacio urbano en relación con la política y la ideología del antropólogo Manuel Delgado también aportan conceptos teóricos en los que se apoyará nuestro trabajo, junto con sus estudios específicos sobre los desarrollos experimentados por la ciudad de Barcelona.

¹⁷⁴ Cf. NORA (1984-1992)

¹⁷⁵ En concreto sobre la renovación urbana en los años cincuenta en Estados Unidos.

¹⁷⁶ HARVEY, D. (2003): “City Future in the City past: Balzac’s Cartographic Imagination”. EN: RESINA, J. R. e Ingenschay, D. (eds.): *After-Images of the City*, Cornell University Press, 23-48

¹⁷⁷ SOJA, E. W.: “Six Discourses on the Postmetropolis”. EN: http://www.opa-a2a.org/dissensus/wp-content/uploads/2008/05/soja_edward_w_six_discourses_on_the_postmetropolis.pdf. Visto el 08/03/2015

Para llevar a cabo el análisis de la imagen de la “ciudad negra” trazaremos un inventario de lo que llamamos la “topografía del crimen” o conjunto de espacios que se encuentran en la novela negra, dada su particular estructura y sus rasgos específicos. La topografía del crimen, entendida pues como la descripción del espacio o espacios propios de la novela negra, nos ofrecerá una serie de elementos urbanos que por su aparición en las novelas de este tipo cambian de significado y pueden reinterpretarse. Además, por su estructura y sus temas, la novela negra puede contener otros espacios que influyan en su trama o esta puede aportar nuevas significaciones a los espacios, que pasan a ser espacios de conspiración, de descubrimiento, etc. El análisis de estos en diferentes autores y en obras de diferentes épocas arrojará luz sobre los cambios producidos en la imagen literaria de la ciudad del delito y el crimen, aportando diferentes caras y voces de las urbes.

El análisis de la topografía del crimen implica, por una parte, el inventario de aquellos espacios prototípicos de las novelas de este tipo y el análisis de aspectos significativos: si se trata de espacios públicos o privados, abiertos o cerrados y, desde el punto de vista puramente topográfico, su situación y su función dentro de la urbe. Nuestro estudio tendrá en cuenta la aparición de los espacios en las novelas negras y su reconversión, por tanto, en “espacios negros”, esto es, en espacios que han adquirido nuevos significados por constituirse en “espacios del crimen”, “espacios de búsqueda”, “espacios de persecución”, etc.

Así pues, para elaborar la “topografía del crimen” hemos de examinar los elementos que convierten a la novela negra en reconocible como tal. Si bien la novela policíaca clásica consta, básicamente, del crimen por una parte y del proceso de investigación o búsqueda de un culpable, por otra¹⁷⁸, han de añadirse en el caso de la novela negra otros elementos, como los espacios de huida o los espacios de escondite, que a menudo aparecen en aquellas novelas cuya estructura no se corresponde con la clásica policíaca. Abundan, así, por ejemplo, las novelas negras en las que el protagonista es un delincuente y la intriga se construye sobre su huida de las fuerzas del orden o de otros delincuentes que lo persiguen¹⁷⁹. Ha de tenerse pues en cuenta que, en la línea de la literatura posmoderna, abundan también dentro de las obras que consideramos negras la

¹⁷⁸ Señala Colmeiro que posee la novela policíaca: “una estructura dual básica compuesta de dos narrativas peculiares que Todorov ha denominado respectivamente la “historia del crimen” (lo que sucedió) y la “historia de la investigación” (cómo se descubrió)”. COLMEIRO (1994): op. cit., 73

¹⁷⁹ Véase el capítulo 1.1 de este trabajo

variedad de estilos y la mezcla de géneros. Es decir, que muchas obras que hacen uso de una poética negra con sus personajes prototípicos se desarrollan, sin embargo, con una estructura que no se corresponde con la dual descrita por Todorov, por lo que los elementos que componen la topografía del crimen son variados entre las propias obras que analizamos. Es por esto que nuestra “topografía del crimen” no puede ser un listado cerrado de elementos válido para todas las novelas, sino que se trata de realizar un inventario para cada obra, ya que según su trama y su estructura los elementos que componen la topografía difieren. Lo que todas las obras elegidas han de tener, no obstante, en común, es su adhesión (sea fiel, sea paródica o incluso parcial) al género negro, esto es, han de ser novelas en las que el crimen ocupe un lugar central, así como las circunstancias que llevan a él y/o sus consecuencias, bien en forma de búsqueda, persecución o huida. Todos los elementos que componen la topografía del crimen están interconectados y relacionados con el aspecto temporal (tanto el tiempo del discurso como el tiempo histórico). Si se observan categorías aisladas es para distinguir los rasgos inherentes a cada una de ellas y, a su vez, los rasgos que cada obra y autor les aporta. De este modo será posible observar la variedad de modos de representación y articulación de diferentes aspectos a través de los espacios en este tipo de novelas.

Al hablar de la imagen literaria de la ciudad del crimen habremos de referirnos a los autores creadores del paradigma o, en otros términos, del “grado cero”¹⁸⁰ de esta imagen. Se trata de aquellos autores que consideramos que han creado la imagen literaria de la ciudad del crimen que ha prevalecido como modelo y de la que hay que partir para comprender todas las imágenes posteriores.

Además de la reinterpretación de los espacios concretos en su relación con el crimen, la topografía permite observar el desplazamiento de la acción entre el centro de la ciudad y su periferia, así como entre las zonas más prósperas y los barrios más populares o incluso marginales. Asimismo, las características de los espacios relacionados con el crimen y los movimientos de los personajes ofrecerán datos sobre la ciudad (literaria) en la que estos tienen lugar y sobre su aptitud para el crimen. Veremos, pues, si hay una

¹⁸⁰ Cf. INGENSCHAY, D. (2002): “¿Adónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y después de *La Colmena*”. EN: *Revista de Filología Románica*, anejo III, 133: “Las imágenes de ciudades son un fenómeno particularmente complejo ya que la calidad discursiva, los procedimientos literarios, la búsqueda estilística etc. entran en el juego de la descripción o apropiación ‘adecuada’. Además, aún cuando estas imágenes no pueden ser descritas con exactitud por los análisis semióticos, ellas representan hitos para la recepción. Como tal, estas imágenes se fusionan en un preciso momento que podría ser nombrado como <<grado cero>>. Anterior a este momento la imagen de la ciudad es oscilante, posterior a él todas las imágenes –en su calidad de postimágenes– no pueden evitar referirse a este grado cero”.

abundancia de lugares o no-lugares, o de espacios públicos o privados entre aquellos en los que se producen los crímenes y estudiaremos a su vez qué información aportan los diferentes espacios literarios sobre la urbe donde tiene lugar el crimen. Para esto hemos de tener en cuenta asimismo los rasgos de la urbe real a la que hacen referencia las obras, así como los procesos históricos, políticos y socioculturales que han tenido lugar en ella.

Si bien los espacios que componen la topografía del crimen no componen una lista cerrada, sí es posible enumerar una tipología de los que aparecerán en algunas o en todas las novelas, comenzando con los propios “espacios del crimen” comunes a la totalidad de las obras estudiadas:

Espacios del crimen

Se trata de aquellos donde se comete el crimen o los crímenes que centran las obras, y que se investigan en aquellas con estructura de detección. Ahora bien, se pueden encontrar en las novelas de esta clase espacios de la ciudad donde se dan “otros” crímenes o que son “víctimas” de un crimen simbólico que el investigador observa en sus recorridos por el espacio urbano. Estos crímenes metafóricos, entre los que destaca la especulación inmobiliaria, también serán mencionados en este trabajo.

El espacio del crimen tiene relación con el tipo de crimen en sí, de modo que su análisis puede dar pistas sobre la propia naturaleza de este, ya que, como señala Resina: “si el crimen es una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es el que le da significación”¹⁸¹. Por supuesto, el crimen también influye en el espacio, que pierde su apariencia habitual nada más convertirse en “espacio del crimen” y pasa a ser un “espacio de destrucciones”¹⁸². Asimismo, ha de destacarse la influencia que el espacio tiene en el crimen, pudiendo contribuir a él (por ejemplo, por su aislamiento u oscuridad) u ofrecer información que ayude a resolverlo (pues contiene pruebas de lo que allí ha sucedido).

En algunas obras se encuentran espacios que, sin ser exactamente aquellos donde se ha cometido el crimen, poseen una significación similar, por ser aquellos donde ha aparecido un cadáver o donde se produce una muerte (por ejemplo, por envenenamiento).

¹⁸¹ RESINA (1997), 143

¹⁸² Término tomado de RESINA (1997), 144

Los espacios del crimen, de aparición de un cadáver o de muerte serán divididos en:

- públicos: calles, plazas o locales como bares y discotecas. Distinguiremos a su vez entre exteriores e interiores.
- fronterizos: aquellos donde el límite entre la esfera pública y privada se difumina, o cuya significación cambia por el uso que se hace de ellos.
- privados: predominantemente la casa, espacio perteneciente a la esfera más íntima por antonomasia¹⁸³.

Espacios de búsqueda

Aquellos por los que se mueve el investigador, en las obras en las que aparece, con el fin de avanzar en sus pesquisas, ya sea realizando entrevistas, escuchando conversaciones, conociendo a personas que puedan ayudarle a resolver dudas, buscando confidentes, o actuando de incógnito. Los espacios de búsqueda ofrecen información sobre la víctima, su verdugo y sobre el propio investigador. Asimismo, aportan una visión de la sociedad y de su relación con el crimen. Como indica Resina, “[p]ara el detective el espacio comunica intenciones”¹⁸⁴. El investigador realiza su búsqueda en todo tipo de espacios como los anteriormente vistos: públicos, privados y de frontera entre una cosa y otra, a su vez divididos en exteriores e interiores.

En aquellas obras que carecen de la figura de un investigador, aquellos espacios que recorren los personajes antes de cometer los crímenes adquieren a menudo un carácter semejante a los espacios de búsqueda, mostrando el ambiente y la sociedad en los que, finalmente, se producirán los delitos o crímenes.

Asimismo, incluimos dentro de los espacios de búsqueda las formas o medios de transporte que utilizan los personajes para desplazarse a lo largo de las obras. Estos pueden ser:

- A pie: lo que indicaría el reducido radio en el que se desenvuelve. Ir a pie es la forma más activa y comprometida de recorrer la ciudad: da lugar a encuentros inesperados que pueden resultar útiles al investigador y es el modo de “vivir” la ciudad, ya que recorrer sus calles y observar su paisaje y su ambiente pueden resultar claves para su labor. El detective que va a pie, como el flâneur, recorre la

¹⁸³ Para esta clasificación nos hemos basado en POPEANGA, Eugenia (coord.) (2010): *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Berna, Peter Lang.

¹⁸⁴ RESINA (1997), 156

ciudad en solitario y contempla lo que va encontrando a su paso, mostrando una capacidad especial de percepción de la experiencia urbana.

- En transporte público: puede ser un indicio de la buena comunicación dentro de una gran ciudad y también de una posición ideológica: el autobús o el metro son más prácticos y ecológicos pero además poseen una connotación popular, pues los utilizan muchas personas que no tienen otra forma de moverse por no tener automóvil propio. Ahora bien, a estos dos medios de transporte los separan varias diferencias; no sólo, como afirma Sansot, porque comparado con el metro el autobús aún mantiene ciertos privilegios: la vista de la ciudad, el trato humano con el conductor, mientras que en el metro “les corps et les figures se perdent dans une fatigue indistincte, et se renouvellent trop vite pour posséder une véritable individualité”¹⁸⁵; además, mientras que el autobús circula por las vías regulares de la superficie de la ciudad, el metro lo hace por debajo de esta, formando sus vías las arterias subterráneas de la urbe. Como tal espacio del subsuelo, el metro puede adquirir rasgos negativos: la falta de luz y de aire, el anonimato del hombre que viaja en él. Las vías por las que circula este popular medio de transporte, cuyas estaciones a menudo llevan nombres que remiten a zonas de la ciudad-superficie, forman una red que puede verse como ciudad subterránea, una especie de mundo paralelo que, para Sansot “met en évidence ce qu’elle a d’épuisant [la ville], de contraignant à l’égard des humbles et des travailleurs, les hommes « s’y défont » (...) parce qu’on leur impose un effort supplémentaire dans le labeur quotidien”¹⁸⁶.

Como indica el etnólogo Marc Augé, la nomenclatura de las estaciones de metro remite a episodios y personajes históricos, paralelos a las historias personales que tienen lugar en este espacio subterráneo¹⁸⁷. Augé considera el metro como un espacio (más aún, un “lugar”) de soledades compartidas, donde la observación de los demás nos hace vernos a nosotros mismos. Así, como espacio de la humanidad cotidiana, este espacio funciona, para Augé, como un vidrio de aumento.

Además de comunicar partes de la ciudad muy diversas, permitiendo al pasajero pasar “sin pisarlas” por aquellas zonas donde no pertenece o por las que no desea caminar, la abundancia de planos y señalizaciones en el metro permite a aquellos

¹⁸⁵ SANSOT, Pierre (2004 – 1ª ed. 1973): *Poétique de la ville*, París, Éditions Payet et Rivages, 316

¹⁸⁶ *Ibidem*, 317

¹⁸⁷ Cf. AUGÉ, M. (1986): *Un ethnologue dans le métro*, París, Hachette Littératures

que no conocen la urbe orientarse y moverse por ella de forma rápida y sencilla, lo que se opone al carácter del “flâneur”, que encuentra placer precisamente en recorrer de forma caprichosa y pausada la ciudad, con el fin último de contemplarla y vivirla.

- En taxi: el taxi es un medio de transporte muy rápido y práctico para aquellos que no poseen un automóvil, pero que necesitan llegar con cierta premura a algún lugar o que, simplemente, no gustan de utilizar los medios de transporte público. Es un medio que se relaciona con la libertad, pues no ha de adaptarse a ningún recorrido predefinido. Para un detective con prisas, el taxi es una forma muy habitual de moverse por la ciudad, quizás también porque como afirma Sansot: “le taxi n’apparaît pas comme un instrument banal de communication. Il permet un dévoilement de certains aspects de la ville”¹⁸⁸. Además, el taxista es alguien con quien conversar y de quien obtener información interesante sobre la ciudad donde uno se encuentra.

- En coche: a menudo la comunicación en coche privado por una gran ciudad no es la solución más práctica, ya que el tráfico es intenso y aparcar resulta complicado¹⁸⁹. Además, es la forma más alienadora de recorrer el espacio urbano, ya que al automóvil propio se constituye prácticamente en un hogar de su dueño: con su propia música, olor, etc. Recorrer la ciudad en coche imposibilita el encuentro casual y la vivencia del espacio urbano en toda su amplitud. Sin embargo, el investigador o el criminal ha de desplazarse a zonas periféricas o lejanas de la ciudad a las que no es posible llegar a pie o en transporte público (si el desplazamiento es frecuente el taxi resultaría demasiado caro), este habrá de moverse en automóvil. Este suele ser, por otra parte, el medio preferido por los delincuentes, que lo convierten en espacio y medio del crimen (secuestros, transporte de cadáveres o víctimas a lugares aislados), al ofrecer la intimidad necesaria para cometer sus actos delictivos.

Al igual que los espacios señalados como posibles espacios del crimen pueden constituirse en espacio de búsqueda, los medios de transporte aparecen en varias obras como espacios donde se comete un crimen o donde aparece un cadáver, cambiando

¹⁸⁸ SANSOT (2004), 311

¹⁸⁹ En el marco de la novela negra europea, un claro ejemplo de esto es el del comisario Kostas Jaritos en las obras del autor griego Pétros Márkaris, que a menudo se encuentra atrapado en los grandes atascos de la ciudad de Atenas.

entonces su significado. Del mismo modo, los espacios pueden aparecer en las novelas que estudiamos como espacios de huida (y por, tanto, de paso), espacios de escondite (para un sospechoso, un criminal o un personaje perseguido) o donde tiene lugar una persecución.

Además de estos espacios específicos de la novela negra, como ya se ha mencionado, el propio género otorga nuevos significados a determinados espacios, de modo que se reconvierten en representaciones o imágenes de aspectos como la conspiración, el descubrimiento o la evasión, dejando pues de ser neutros. Se observará entonces la existencia de espacios propios del bien y la justicia moral frente a otros representativos del mal y el crimen, así como espacios representativos de personajes como el criminal y la víctima (roles que, como veremos, en novelas recientes son relativamente dúctiles) o el investigador.

3.2 Madrid como “lugar del crimen”: caras y voces de la ciudad

La historia de la novela policíaca española permite observar prácticamente desde sus orígenes la predominante presencia de Barcelona como ciudad del crimen o “ciudad negra” por excelencia en nuestro país, siendo menos abundantes las novelas de género policíaco (y posteriormente, negro) situadas en la capital española y que otorguen un papel destacado a su espacio urbano. Teniendo en cuenta las condiciones de aparición del género policíaco tales como se han visto en el capítulo 1 de este trabajo, Cataluña y su epicentro, Barcelona, parecen más aptas que Madrid para el brote del género hasta bien entrado el siglo XX¹⁹⁰, acaso porque como afirma Ugarte: “Madrid, unlike Barcelona and a few urban areas in the north, did not become a city with full-fledged industry until the 20th century”¹⁹¹.

Ha de destacarse no obstante la influencia de la novela realista como antecedente de la policíaca, precisamente en su concepción ética o social del espacio urbano¹⁹², por lo que se puede afirmar que la novelística de un autor como Benito Pérez Galdós ofrece una imagen de la ciudad de Madrid como generadora del crimen, en tanto espacio de desigualdades y tensiones sociales. El escritor canario cultivó, además, obras próximas al género policíaco¹⁹³, mostrando gran interés por el tema de la criminalidad junto con otros escritores como Emilia Pardo Bazán y Pío Baroja¹⁹⁴. También de este último puede considerarse que ha contribuido a la concepción de la ciudad del crimen tal como la recreará más tarde Juan Madrid, ya que pese a no cultivar el género policíaco Baroja sí ofrece en *La lucha por la vida* una indagación de los bajos fondos madrileños de fin del siglo XIX, en lo que puede verse como antecedente del “Madrid negro”¹⁹⁵.

¹⁹⁰ Los aspectos relativos a la ciudad condal se comentarán más extensamente en el capítulo dedicado a Barcelona.

¹⁹¹ UGARTE, M. (1996): *Madrid 1900: The Capital as Cradle for Literature and Culture*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 35

¹⁹² Cf. RESINA (1997): op. cit., 150

¹⁹³ Para más información al respecto cf. LANDEIRA, R. (2001): *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*, Alicante, Universidad de Alicante, 79-99: También Colmeiro se refiere brevemente al interés de Galdós por el caso policial en COLMEIRO (1994): op. cit., 107 nota 22.

¹⁹⁴ LANDEIRA, R. (2001): op. cit., 81

¹⁹⁵ Como indica Colmeiro: “La gran deuda con la novela negra americana (...), no oculta la relación de las novelas de Juan Madrid con otros géneros afines a la tradición literaria española, tales como son la picaresca (...) o el costumbrismo popular, en los continuos devaneos por Madrid en la tradición de Galdós, [y] la presentación de un sórdido mundo urbano (...) a la manera de Baroja, su autoconfesado maestro”, COLMEIRO (1994): op. cit., 252

Si nos ceñimos no obstante a aquellas obras que suelen considerarse precursoras o pertenecientes al género policíaco en España (con más o menos discrepancias por parte de los críticos), la capital española ya aparece como escenario de la novela de Joaquín Belda *¿Quién disparó?* (1909), considerada por algunos una de las primeras muestras del género policíaco en nuestro país, en forma de parodia¹⁹⁶, en la que se muestra un Madrid castizo con personajes de zarzuela, en línea con el carácter costumbrista de la obra.

También la novela *La gota de sangre* (1911) de Emilia Pardo Bazán es considerada una de las primeras muestras de novela policíaca en España. En ella aparece una trama de búsqueda y resolución del enigma de un asesinato en el marco de un Madrid destacadamente aristocrático, con mención a espacios como el Ateneo (del que el protagonista es socio) o el teatro Apolo.

Patricia Hart considera que es a partir de estas dos obras que la novela policíaca española comienza a mostrar interés por la descripción de la vida en la ciudad¹⁹⁷. Sin embargo, la falta de continuidad en el cultivo de novelas policíacas en nuestro país y la abundancia de obras de bolsillo situadas casi en exclusiva en el extranjero hasta mediados del siglo XX (años 40-50), no proporcionan demasiados ejemplos que den muestra de dicho interés, menos aún en la ciudad de Madrid, que se va confirmando como espacio no-privilegiado de la novela policíaca y negra frente a Barcelona. Una excepción a esta afirmación la ofrece la novela *Las hermanas coloradas*, de Francisco García Pavón, en la que Plinio y el doctor Lotario investigan la desaparición de dos hermanas de Tomelloso que viven en la capital española. En la novela aparecen abundantes personajes procedentes de Tomelloso y los dos investigadores ofrecen su mirada extrañada sobre la ciudad, de la que disfrutan no obstante visitando principalmente tabernas y bares donde comen y beben. Sin embargo, en la obra eminentemente rural de García Pavón la imagen de la capital es sobre todo negativa en oposición al pueblo. En opinión de Colmeiro en esta obra se pone especialmente de manifiesto que:

La proverbial leyenda de “las dos Españas”, la rural y la urbana, la conservadora y la progresista, la tradicional y la moderna, aparece en las novelas policíacas de García Pavón en toda su integridad, si bien con la particularidad de que la

¹⁹⁶ Cf. COLMEIRO (1994): op. cit., 103

¹⁹⁷ Cf. HART, P. (1987): op. cit., 205

perspectiva ofrecida en ésta es sintomáticamente siempre la primera, opuesta a la postura contestataria de Larra, Galdós o Machado¹⁹⁸.

Así pues, como se observa, la escasez de obras policíacas situadas en Madrid, unida a la distancia temporal entre ellas y las diferentes visiones de la ciudad del crimen que ofrecen, dan lugar a que no exista una imagen fija de la ciudad del crimen.

Igualmente, si se observa la multitud de novelas de tipo negro escritas en España sobre todo a partir de los años setenta, salta a la vista que la ciudad de Madrid tampoco destacó por la abundancia de obras de este tipo situadas en ella. Efectivamente, en comparación con Barcelona, la capital española sirvió como escenario a menos novelas negras y, a menudo, con un papel poco relevante (en las tramas de autores como Carlos Pérez Merinero o Jorge Martínez Reverte, por ejemplo).

En este contexto destaca el novelista Juan Madrid quien, desde la publicación de su primera novela protagonizada por Toni Romano, *Un beso de amigo* (1980), mostró su compromiso con una escritura apegada al modelo negro norteamericano y de carácter eminentemente urbano, situando sus obras en Madrid.

¹⁹⁸ COLMEIRO (1994): op. cit., 159

3.2.1 Juan Madrid

La imagen de Madrid en la novela negra de la Transición: Juan Madrid

Juan Madrid (Málaga, 1947) se traslada a vivir a la capital española en 1959, donde estudia Historia y trabaja como profesor y periodista en publicaciones como *Cambio 16*, *La Luna* y *Madrid me mata*. En su obra narrativa predomina claramente el cultivo del género negro, destacando dos series de novelas de este tipo: la protagonizada por el detective privado Antonio Carpintero, alias Toni Romano, que se inicia en 1980 con *Un beso de amigo*, y la basada en los guiones que él mismo escribió para la serie televisiva *Brigada Central*, emitida entre 1989 y 1990. Destaca también en su producción la novela *Días Contados* (1993) que, “si por un lado representó un hito dentro de su carrera al alejarse de la estructura narrativa del género negro (...) por otro continuó con su tendencia de hacer de los ambientes sórdidos y marginales de la capital su espacio narrativo”¹⁹⁹. Juan Madrid ha escrito también cuentos, novelas juveniles y libros de viajes y escribió y dirigió la película *Tánger* en 2004.

Madrid sitúa sus novelas en la capital de España y construye a lo largo de la serie Romano una crónica de la ciudad en los años de la Transición y de la llamada “Movida madrileña”. Si a la represión de la dictadura siguió en lo político la transición a la democracia, en lo social se dio un periodo de apertura que dio lugar al movimiento cultural (o contracultural) de la Movida, manifestado sobre todo en el ámbito de la música y las artes plásticas y cuyo centro neurálgico fue la capital, de modo que “[i]m Madrider Untergrund findet die explosionsartige Entfaltung des künstlerischen Schaffens statt (...)”²⁰⁰.

Si una zona de la ciudad destaca por su papel como escenario de este fenómeno cultural es el barrio de Maravillas o Malasaña, precisamente espacio predilecto de la serie Romano.

Juan Madrid es el autor que en este trabajo consideramos creador del paradigma del “Madrid negro”, esto es, de la ciudad literaria del crimen. Las novelas negras de este autor niegan el carácter hedonista y generalmente positivo atribuido a la “Movida

¹⁹⁹ SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2009): “El reflejo de la ciudad en *Días Contados*. Análisis comparatista y estudio de la adaptación”. En: MARTÍN ESCRIBÀ, Á. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.): op. cit., 124

²⁰⁰ NOLTE, J. (2009): *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985*. Frankfurt am Main, Vervuert

madrileña” y se apropian de los espacios emblemáticos en que esta tuvo lugar (el barrio de Malasaña y sus alrededores), que se constituyen en la “topografía del crimen”. De este modo, Juan Madrid crea una nueva e innovadora imagen del Madrid criminal que se distingue de las anteriores y que constituye un hito en la recepción, siendo de dicha imagen literaria de la que partan obras posteriores a las de este autor. Como señala Javier Sánchez Zapatero, Madrid “se ha adherido a la larga tradición de cronistas de la capital que encabeza Benito Pérez Galdós y en la que figuran, entre otros, el Max Aub de *La Calle de Valverde*, el Pío Baroja de *Las noches del Buen Retiro* o el Arturo Barea de *La forja y La llama*”²⁰¹. Efectivamente, nuestro autor forma parte del grupo de escritores que han contribuido a crear la imagen literaria de la capital, siendo labor suya la fijación de la imagen literaria de la ciudad posmoderna del crimen, en cierto modo, como dice Resina, creando en el barrio de Malasaña una contrafigura madrileña del Distrito V barcelonés²⁰². Habremos de partir, por tanto, de la imagen literaria del Madrid del crimen en la obra de este autor para comprobar si ha cambiado, y cómo, esta imagen en la novela negra más reciente. Para ello revisaremos las tres primeras obras del escritor malagueño protagonizadas por Toni Romano²⁰³: *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982) y *Regalo de la casa* (1986).

El protagonista de las tres novelas citadas es un ex boxeador y ex policía que sobrevive realizando trabajos para una empresa de cobro de impagos en la primera y la última, y de portero de discoteca en la segunda. Pero Toni Romano se ve a menudo envuelto en complicadas y peligrosas tramas de forma involuntaria. Se trata de un clásico investigador de tipo “hard-boiled”, que se caracteriza por su honradez y elevado sentido de la ética, los cuales le distinguen de muchos de los personajes que le rodean. Afirma el detective que “se salió” de la policía ya en tiempos de Franco porque:

...había veces que no distinguía entre ladrones de bolsos y ladrones sentados en despachos con secretarias y cargos sindicales. Cosas que había que callarse y otras que no. Ciertas actuaciones a muchachos y muchachas cuya actividad más delictiva consistía en soñar con un mundo mejor. Y quienes mandaban aplicar los correctivos eran casi siempre gente tan corrupta y manchada de sobornos que daba asco²⁰⁴.

²⁰¹ SÁNCHEZ ZAPATERO (2009): “El reflejo de la ciudad en *Días Contados*. Análisis comparatista y estudio de la adaptación”. En: MARTÍN ESCRIBÀ y SÁNCHEZ ZAPATERO (eds.) op. cit., 126

²⁰² Cf. RESINA (1997): 158

²⁰³ Madrid ha continuado esta serie, pero la imagen de la ciudad en las novelas tardías será sólo mencionada.

²⁰⁴ MADRID, J. (2008 – 1ª ed 1980-): *Un beso de amigo*, Barcelona, Ediciones B, 47

El protagonista-investigador se aleja así ideológicamente de los cuerpos de seguridad del Estado, aún vinculados en los primeros años tras la dictadura al régimen franquista, en que la Brigada político-social, como señala Buschmann, “nicht nur für die Aufklärung von Kapitalverbrechen zuständig [war], sie beteiligte sich auch als politische Polizei, folternd und mordend, an der Jagd auf Kommunisten und andere politische Gegner”²⁰⁵.

Una vez terminada la dictadura, durante sus investigaciones Romano de nuevo ha de poner a prueba sus principios morales, resistiéndose a ser sobornado o a trabajar para los poderosos corruptos. Las novelas muestran cómo la llegada de la democracia no ha supuesto la instauración de un sistema libre de la corrupción y las desigualdades, con las que Romano se ve confrontado constantemente, de modo que a menudo se pregunta si de verdad han cambiado los tiempos.

Tampoco la violencia ha desaparecido de las calles y el propio protagonista de las novelas no dudará, cuando sea necesario, en utilizarla aprovechando sus dotes como púgil en el pasado.

Bien por motivos personales, bien por su fama de buen detective al margen de la policía, Toni ha de investigar casos de asesinato o desaparición vinculados siempre con personajes poderosos de Madrid: el promotor inmobiliario Elósegui en la primera de las novelas, el político Cazzo en la segunda y la rica familia Fuentes en la tercera. El proceso investigativo, como es propio del género, llevará al protagonista a moverse por diversos ambientes y a realizar múltiples entrevistas hasta encontrar a los culpables y sus causas, mientras van sucediendo nuevas muertes y enigmas.

Gracias a su antigua ocupación de policía conoce el protagonista a numerosos confidentes y personajes del hampa madrileño que le van ayudando en sus pesquisas, además de a amigos de infancia y juventud. El investigador se crió en la Corredera Baja de San Pablo y es precisamente en el centro de la capital donde tiene lugar la mayor parte de la acción de las novelas de la serie. Quizás el elemento que mejor caracteriza a Toni Romano es su facilidad para moverse en los ambientes del submundo de Madrid, contando entre sus amistades con mendigos, prostitutas, y sobre todo, dueños de tabernas y bares. Como bien señala Colmeiro:

²⁰⁵ BUSCHMANN, A. (1993): op. cit., 169

Juan Madrid muestra marcada preferencia por los mundos bajos de la ciudad donde habita la miseria, los ambientes del hampa, los personajes históricamente marginados en la sociedad –y marginados también en la literatura–. Juan Madrid quiere dar voz precisamente a ese mundo marginal de la gran ciudad, de mendigos, locos y borrachos, prostitutas y chulos, camellos, confidentes, chorizos y espadistas (...)²⁰⁶.

El carácter eminentemente popular de las novelas de la serie viene subrayado por la utilización del lenguaje coloquial y la jerga. Toni Romano no sólo sabe moverse en todo tipo de ambientes, sino que también es capaz de adaptarse a cada uno de ellos, por ejemplo, a través del uso de cierto argot del hampa. Esto contribuye al realismo de las obras y, como bien señala Valles Calatrava, a comunicarse más directamente con el lector actual²⁰⁷. En este sentido, el conocimiento y uso de la jerga por parte de Toni Romano (que utiliza tanto el cheli²⁰⁸, como ciertos vocablos típicos del habla gitana y utilizados por algunos delincuentes) está en nuestra opinión relacionado con el carácter de inmediatez de las obras, así como con su carácter madrileñista.

El espacio urbano en el que Romano lleva a cabo tanto su vida personal como sus investigaciones se reduce a una zona relativamente pequeña del centro de Madrid que podemos localizar, básicamente, en el barrio de las Letras o Madrid de los Austrias, por una parte, y el barrio de Malasaña (o barrio de Maravillas), por otra. Romano vive en un pequeño apartamento en la calle Esparteros (en el número once, cuarto piso), muy cerca de la Puerta del Sol, y creció, como ya se ha dicho, en la Corredera Baja de San Pablo. Además, sabemos que su padre trabajó durante años como limpiabotas en el “bar Hamburgo” (en novelas posteriores llamada Cervecería Alemana), en la plaza de Santa Ana, local que remite a la Cervecería Alemana que aún hoy se encuentra en dicha plaza. Es obvio, por tanto, el detalle con el que las novelas ofrecen datos sobre espacios de la urbe que remiten a espacios reales y conocidos para quien conozca Madrid, que, sin embargo, se mezclan con otros de nombre desconocido, pero con características aplicables a espacios también reales de la capital española. De esta forma, no sólo se insiste en el pretendido carácter realista de las novelas, importante para situar la crítica social en la España del momento, sino que además la propia información sobre el

²⁰⁶ COLMEIRO (1994): 247-248

²⁰⁷ VALLES CALATRAVA (1991): op. cit., 34

²⁰⁸ Jerga asociada a la ciudad de Madrid y surgida en la época de la Transición. Como señalaba Lázaro Carreter en su artículo “Una jerga juvenil: el cheli” (1979), fue una jerga creada por y usada por jóvenes. El escritor Francisco Umbral estudió y utilizó esta jerga en su “Diccionario cheli” (1983), destacando su carácter de argot generacional.

espacio urbano aporta datos sobre el protagonista de las novelas, contribuyendo a la caracterización de este personaje.

La zona del centro de Madrid, compuesta por las calles donde creció Toni Romano, constituye el área donde el detective se siente en casa, su hogar o “zona de seguridad”. Al tratarse de un área relativamente pequeña, Romano se desplaza siempre a pie durante el curso de sus pesquisas, de modo que frecuentemente se producen encuentros casuales con otros personajes o imprevistos que modifican el transcurso de la acción.

Dos aspectos, pues, que conviene señalar al referirse a la ciudad de Madrid que muestran las novelas son, por una parte el reducido radio en el centro de la ciudad que sirve como marco fundamental de la acción y que adquiere la condición de “barrio”, y el predominio de personajes y ambientes marginales entre los que se mueve Romano. Las novelas de la serie están narradas en primera persona por el detective. Por lo tanto, las visiones que se ofrecen de Madrid están claramente filtradas por su supuesta biografía y sus vivencias, constituyendo imágenes deliberadamente subjetivas de la metrópolis. Como ya hemos destacado anteriormente, el detective muestra un profundo conocimiento del espacio urbano de la capital española, condición necesaria para la resolución de los enigmas que investiga. Sin embargo, no se encuentran en las novelas largas y detalladas descripciones de lugares y personas, sino que Romano ofrece o bien escuetas referencias espaciales sobre el lugar donde se encuentra, o bien breves pinceladas en las que describe el ambiente o aspecto de un espacio muy concreto, pues se trata de espacios ya semiotizados. Madrid impregna las novelas desde el principio hasta el final, precisamente por las referencias constantes a espacios reales, pero no es descrita de forma exhaustiva en ningún caso. La ciudad aparece, como veremos, como elemento intrínseco a la trama que ofrece información, no sólo sobre el detective, sino también sobre los avatares históricos y políticos que vive España y sobre el propio crimen que se investiga. Como veremos, los espacios que se muestran en las novelas “werden mit ethischem (und, am Rande, mit politischen) Werten besetzt, nicht etwa mit soziologischen oder biologischen”²⁰⁹.

²⁰⁹ SIEß, J. (1993): “Juan Madrid: Das Abenteuer der Randexistenz und die Akkorde der Vergangenheit”. EN: INGENSCHAY, D. y NEUSCHÄFER H-J. (eds.): op. cit., 186

LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN LA SERIE ROMANO

Espacios del crimen

Como hemos observado en el capítulo 2 de este trabajo, la ciudad post-industrial en sentido amplio se presta bien como espacio del crimen y se muestra a menudo como el lugar idóneo en el que este puede tener lugar. El crimen, a su vez, ofrece información sobre el espacio donde se produce, de modo que la topografía de las novelas de Juan Madrid que analizaremos a continuación revelará información sobre la imagen literaria del Madrid del crimen.

Públicos

Son varios los crímenes que se producen en *Un beso de amigo*²¹⁰, cada uno de ellos en un espacio diferente. La novela comienza cuando el sobrino de Toni le ofrece a este un trabajo: buscar a un hombre de nacionalidad alemana desaparecido, empleado del poderoso promotor inmobiliario Ignacio Elósegui. A raíz de esta desaparición, Romano descubrirá una trama encabezada por el propio Elósegui que organiza palizas a manos de fascistas en el barrio de Maravillas para generar pánico y conseguir así que sus habitantes vendan sus casas y se muden a otros lugares. De este modo, el promotor podrá llevar a cabo sus proyectos inmobiliarios en esta zona: “están amedrentando una zona que va desde la calle Pez hasta la de Sagasta y desde la glorieta de Bilbao hasta la calle de San Bernardo”²¹¹ y han creado una sociedad que se dedica a “condicionar edificios antiguos en el centro de la ciudad y a construir esos terribles bloques de cemento en el extrarradio. Medio Móstoles es de ellos y también la zona de San Fernando de Henares”²¹². La especulación urbanística se erige pues en el tema de esta novela, constituyendo el motivo principal por el que se producen los diferentes crímenes violentos²¹³. El “barrio” se convierte en el espacio del crimen metafórico. Se trata de un espacio público en pleno proceso de cambio debido a la coyuntura histórica, social y

²¹⁰ A partir de ahora UBA

²¹¹ MADRID: UBA, 80

²¹² UBA, 113

²¹³ En el prólogo a la novela en su reedición de 2008, el autor aclara además que se trata de una obra basada en hechos reales, de los cuales obtuvo información por su trabajo como periodista. Ante la imposibilidad de publicar un reportaje sobre el tema, finalmente decidió escribir una novela negra sobre aquello. También Julia Nolte, en su trabajo sobre la Movida menciona el control de las calles por parte de los fachas en los tiempos inmediatamente posteriores a la dictadura, que daban palizas y disparaban a la gente. Cf. NOLTE (2009): op. cit, 58

cultural. La novela proporciona de ese modo una instantánea del momento, haciéndose eco de lo que sucede en un espacio concreto en un momento concreto. Como indica Àlex Martín Escribà, en la novela negra:

Nos encontramos, pues, delante de una utilización hábil del espacio y el tiempo como puntos de información sobre elementos y detalles que se corresponden con el contexto. Se trata, en cierta medida, de hacer que las páginas de la ficción literaria reproduzcan todo aquello que estaba sucediendo en el contexto social del momento²¹⁴.

No parece casual asimismo, que este espacio del crimen tenga su centro principal en la plaza del Dos de Mayo, esto es, en pleno centro del barrio de Malasaña, emblemático de la Movida madrileña.

El crimen convierte al barrio en lugar del miedo y por lo tanto hostil a sus habitantes, por una parte; por otra, la especulación como crimen ejercido contra el espacio urbano supone el intento de “privatización” de un espacio público por excelencia, al ser dominado por un solo hombre que ve en él un objeto de enriquecimiento. Elósegui está tratando, con sus maquinaciones, de apropiarse del barrio donde se mueven Romano y sus amigos, de modo que los vecinos organizan una manifestación contra los grupos fascistas que están acabando con su pacífica vida. El barrio, entonces, se constituye en víctima de Elósegui. Como espacio de convivencia, esta zona del centro de la ciudad adquiere una importancia capital: es víctima de un crimen –la especulación inmobiliaria– y a su vez espacio que alberga otros crímenes contra sus habitantes y que se constituye entonces en testigo de dichos crímenes. Nótese la evidente personificación del barrio que, sobre todo en esta novela, adquiere una entidad clave para la investigación y resolución del caso pero que además, como veremos más adelante, en tanto “hogar” de Toni y de otros personajes de la novela, se convierte en algo por lo que luchar. En este sentido, se trata de una lucha entre Elósegui y los habitantes de Malasaña, una lucha por tanto, entre el capital privado y la sociedad por la manutención del espacio público.

En las dos siguientes novelas de la serie Romano que analizamos, también adquiere relevancia la ciudad como víctima de la política y la especulación. Aunque los crímenes violentos que investiga Toni tienen lugar en espacios privados, como veremos, su investigación lo llevará a zonas de la ciudad donde se observan las marcas de las

²¹⁴ MARTÍN ESCRIBÀ, À (2009): “Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria”. EN: MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.): op. cit., 52

políticas urbanísticas que auspician planes como los del promotor Elósegui (tema que vuelve a aparecer en la novela *Cuentas pendientes* del mismo autor²¹⁵).

En *Regalo de la casa*²¹⁶ encontramos otro ejemplo en el que el espacio urbano es corrompido por los culpables de los crímenes violentos que investiga Toni. Así, la empresa de la familia política de su amigo muerto Luis Robles coloca un anuncio de neón en la misma Puerta del Sol, cuyas luces impiden dormir a Romano, que vive muy cerca de allí. Tras descubrir que la responsable de la muerte de Luis es su suegra, Romano sólo reclama justicia de una forma: pidiéndole que haga retirar el anuncio luminoso. De este modo, el detective consigue que desaparezcan las luces que lo impiden dormir, símbolo de las marcas de la corrupción en “su” ciudad, del negocio fraudulento, del poder económico que sabe eludir la ley, de los crímenes que quedan impunes y que, por tanto, le impiden dormir.

Fronterizos

El segundo crimen que tiene lugar en UBA es el asesinato de Yumbo, amigo del protagonista y ex boxeador como él que le ayuda en sus investigaciones (en el pasado había peleado para Elósegui, también relacionado con el mundo del boxeo) y es asesinado por ello. Yumbo vive en el aparcamiento de la plaza Mayor (construido a mediados de los años sesenta del siglo XX), en el tercer subterráneo. Se trata de un espacio público, pero lo consideramos fronterizo por constituir el hogar de la víctima, asesinada entonces en su propia casa. Yumbo, que además de ex boxeador es ex legionario, ocupa un rincón detrás del ascensor trasero y es allí donde Toni y el periodista Juan Delforo lo encuentran muerto: “¡Dios! ¿Ahí duerme el Yumbo? – exclamó Juan. –Y es feliz por poder hacerlo. O esto o bajo el puente”²¹⁷.

El aparcamiento, un no-lugar por excelencia, se nos aparece en esta novela con una doble implicación: en primer lugar, se constituye en el hogar de un hombre que vive prácticamente en la indigencia. Se trata de un rincón más cálido que la intemperie (debajo de un puente) y Yumbo, por tanto, se muestra satisfecho de poder vivir allí. La miseria en la que vive no le permite tener un lugar mejor. Por lo tanto, este no-lugar se re-significa y adquiere las cualidades de un lugar. Como afirma Marc Augé:

²¹⁵ MADRID, J. (1995): *Cuentas pendientes*, Madrid, Alfaguara.

²¹⁶ MADRID, J. (1988): *Regalo de la casa*, Madrid, Júcar. A partir de ahora RDLC.

²¹⁷ MADRID: UBA, 129

Hace falta (...) que prestemos atención a la diversidad de miradas de las que un mismo espacio puede ser objeto y considerar la pareja lugar - no lugar como un instrumento flexible para descifrar el sentido social de un espacio, es decir, su capacidad para acoger, suscitar y simbolizar la relación²¹⁸.

El asesinato de Yumbo pone de manifiesto dos aspectos, ya que se trata de la perversión del espacio en un doble plano: por una parte, como espacio público, lo que muestra el grado de indefensión del individuo en una ciudad en la que nadie ve ni oye nada. Así, Yumbo yacerá muerto durante horas sin que ni siquiera el guarda del turno de día se dé cuenta. En este sentido, el aparcamiento se presenta como especialmente apto para el crimen: se trata de un lugar oscuro, casi siempre solitario y aislado del exterior, por lo que es posible llevar a cabo un acto criminal sin ser visto ni oído. Se trata de un lugar cuya función equivale en cierto modo a la de la estación antigua: los habitantes de la ciudad contemporánea se mueven a menudo en coches que dejan en el aparcamiento; regresar a este lugar subterráneo –infernol y oscuro a solas convierte al individuo en vulnerable y víctima del miedo. El aparcamiento, como espacio que, en palabras de Resina, “llama al crimen”²¹⁹, se erige pues en cómplice del mismo, ofreciendo las características adecuadas para que tenga lugar.

Pero también el aparcamiento se constituye en lugar del crimen en un plano privado: Yumbo, entrañable personaje leal a Toni Romano que le proporciona una información imprescindible para la resolución del caso (incluso contando todo a la prensa, representada por Juan Delforo), muere solo en su mísero hogar en el mismo centro de Madrid, o mejor dicho: en su subsuelo literal. Habiendo llevado su vida a todos los límites, Yumbo vive y muere en el submundo de la ciudad, metáfora de su vida. El aparcamiento subterráneo, como lugar público, se convierte pues en metáfora de la miseria humana que puebla la ciudad; como espacio privado se muestra como el hogar de personas buenas cuyas vidas han tomado derroteros indeseables pero que no por ello dejan de ser a menudo mejores que aquellos que habitan y trabajan en espacios más dignos y hermosos de la urbe.

²¹⁸ Augé, M.: (1999): "Lugares y no-lugares de la ciudad", en *Desde la ciudad: Actas del IV Congreso Arte y Naturaleza* (Huesca, 1998), Javier Maderuelo (dir.), Huesca, Diputación de Huesca, 240

²¹⁹ “Pero también: el barrio degradado, la pensión prostibularia o el aparcamiento subterráneo. Todos estos lugares son un anuncio. En ellos se invierte la relación entre acción y lectura, pues lo escrito en el telón de la escena es oracular: el lugar llama al crimen”, RESINA (1997), 156

En *Las apariencias no engañan*²²⁰ Toni se ve envuelto en un peligroso caso al presenciar el asesinato del político Valeriano Cazzo en el Club Gavilán, “un club de mala nota (...) demasiado oscuro, estrecho y alargado (...)”²²¹. Toni acude allí a menudo porque conoce al dueño, pero es consciente de la mala calidad del club, que una vez llegada la policía “Con la luz encendida (...) mostraba toda su sordidez”²²². La ambigua palabra “club” hace aquí referencia a un local donde se encuentran mujeres que ejercen la prostitución, que en esta novela añade a su sordidez ya intrínseca la de acabar siendo el espacio de un sangriento crimen ante el que sólo Toni reacciona. En oposición a los bares y cafeterías por donde a menudo se mueve Romano, los clubes y prostíbulos se erigen claramente en espacios hostiles, imágenes de la cara más negativa de la nueva sociedad capitalista y hedonista. De este modo, el club se presta como lugar apto para el crimen.

Espacios privados

El espacio privado por excelencia, la casa, también se convierte en espacio del crimen. En UBA, la primera de las tres novelas, no lo hace sin embargo de forma destacada. En esta novela se menciona la aparición del cuerpo del ciudadano alemán desaparecido, Otto Schulz, en un piso del Paseo de los Pontones donde había estado oculto, pero como ya hemos visto, los crímenes que centran la novela tienen lugar en el barrio de Malasaña, en sus calles y bares, con el fin de acabar con este barrio tal como lo conocen sus habitantes. Por ello, en cierto modo, el barrio, en tanto hogar de sus habitantes, se constituye en esta novela en “la casa”. Como muestra la manifestación de los vecinos de Malasaña contra la violencia fascista, con “...pancartas, en las que se leía: “No a las bandas fascistas”, “Vosotros, fascistas, sois los terroristas”, “Fuera del barrio” y cosas por el estilo”²²³, la violencia en Malasaña (parte de la violencia contra la propia ciudad que es la especulación urbanística), es para sus habitantes un ataque a su hogar, a su “casa”. La manifestación es impedida por la policía, que carga y hace detenciones, jaleada por los fascistas, que también atacan a los vecinos. Se señala así la proximidad entre ambos grupos, los cuerpos de seguridad del Estado y los violentos camiseros azules, y se deja ver la frustración de los vecinos, completamente impotentes ante el ataque que está sufriendo su barrio-hogar.

²²⁰ MADRID, J. (1982): *Las apariencias no engañan*, Barcelona, Noguer. A partir de ahora LANE.

²²¹ LANE, 18

²²² LANE, 31

²²³ UBA, 114

La “casa” propiamente dicha, sea un piso o un chalet, adquiere en UBA otras connotaciones como símbolo del estatus económico y social. En una novela que trata acerca de la especulación urbanística como esta, el lugar del crimen –literal y metafórico– es el espacio público.

Un lugar privado donde se ejerce una feroz violencia en UBA es una nave industrial propiedad de Elósegui, adonde Toni es llevado para ser torturado con el fin de que confiese el paradero de su sobrino Alfredo. Con la ayuda de Marga, esposa del promotor enamorada de Toni, y de Luis Torrente, antiguo amigo de Romano que colabora con Elósegui y que muere de un tiro allí mismo, el detective consigue salir vivo, dejando atrás los cadáveres de los malhechores. La nave industrial, lugar apto para la tortura y la muerte gracias a su aislamiento, propiedad típica de los corruptos y de las mafias, está a punto de convertirse en el lugar de la muerte del protagonista, aunque el final su propio aislamiento facilita el asesinato impune de los torturadores. Marga posee un coche, con el que se marcha de allí con Toni, de modo que pueden dejar atrás la tenebrosa nave y la espantosa violencia de las últimas horas. La nave industrial, también un no-lugar típico y propio de la urbe posmoderna (o, mejor dicho, de sus afueras), definido por su funcionalidad, parece, como el aparcamiento, prestarse bien para el crimen. Estos no-lugares, al estar caracterizados por el aislamiento y la soledad, se muestran en UBA como espacios aptos para el mal.

En LANE, por otra parte, sí tienen lugar dos asesinatos en las casas de las víctimas: el tabernero Felipe, que había aportado información a Romano, aparece ahorcado en su casa del barrio de Carabanchel, y el músico callejero Zazá, también informador del detective, aparece en su casa de la calle Santa Cruz. Ambos hogares tienen algo en común: se trata de casas humildes, la primera en los suburbios de Madrid y la segunda en pleno centro.

El mísero barrio donde es asesinado el tabernero Felipe es el mismo del que procede el chófer Zacarías:

La carretera se acababa de pronto como si se hubieran cansado de hacerla. A ambos lados surgían sin orden ni concierto bloques baratos y parejos de viviendas que parecían enormes cajas de zapatos. Más adelante, diez o doce casuchas se desperdigaban en una explanada terrosa y polvorienta que descendía hasta el Paseo de Extremadura²²⁴.

²²⁴ LANE, 125

De este modo, el espacio urbano parece erigirse en cómplice del crimen. En concreto, el espacio urbano en forma de barrio humilde propio de la urbanización española de los años 70 – 80²²⁵, esto es, del momento en el que se sitúa la obra, que muestra de nuevo su carácter inmediato a la hora de mostrar desarrollos en la urbe.

Zacarías consigue salir del barrio gracias a su relación con la mujer de Cazzo y está dispuesto a matar a Toni cuando este descubre su situación, ya que tanto él como su madre están desesperados por quedarse en el chalet que les ha comprado Clara en una “idílica urbanización de clase media”²²⁶.

También el edificio donde vive Zazá, un músico callejero que colabora como informante para Toni, se erige en cómplice de su asesinato:

El edificio era efectivamente de ladrillo rojo. Tenía cuatro plantas y estaba aislado de los demás por una especie de patio amurallado de cemento que lo rodeaba. Parecía una de esas casas erigidas durante la fiebre reconstructora de los años cuarenta, con mucho de cuartel y convento de monjas (...) Cuando llegué aún tuve que subir más sombríos escalones hasta la puerta. Faltaba una buena mano de pintura y varias semanas de concienzuda limpieza (...) La cerradura parecía barata y de resorte simple²²⁷.

Es preciso destacar que en la última de las tres novelas, RDLC, todas las muertes tienen lugar en espacios privados, concretamente en las casas de las víctimas en distintas zonas de la ciudad. Los crímenes en este caso no tienen un carácter político, sino que están propiciados por motivos de tipo económico. En este caso, Toni investiga el aparente suicidio de su antiguo amigo Luis Robles en el gran chalé de lujo que comparte con su esposa. Se trata de *Villa Cristina*, un “chalet de tres plantas y (...) rodeado por una tapia de hierro forjado”²²⁸. De procedencia humilde, Robles se había casado con la adinerada Cristina Fuentes y dirigía uno de los negocios de la familia, de carnes envasadas, en el que se encuentran las claves de su muerte. *Villa Cristina* es el espacio donde se producen la muerte y el descubrimiento del cadáver de Luis y asimismo, adonde regresará Toni al final de la novela para informar de sus averiguaciones a los culpables. Una casa de lujo, con varias criadas y mayordomo, donde se escucha el trino de los

²²⁵ WEHRHAHN, R.: „Von Mitte der 70er bis Mitte der 80er Jahre erfuhren viele spanische Städte eine erste Neuorientierung in ihrer Entwicklung. Sie äußerte sich in (...) der Fortsetzung der städtebaulichen Erweiterung in Form von mehrgeschossigen Wohnkomplexen in geschlossener Blockbebauung für die Unterschicht, in z.T. sehr großen Ausmaßen“. En *Geographische Rundschau*, Año 55, Mayo 2003, Cuaderno 5, 22

²²⁶ LANE, 211

²²⁷ LANE, 181

²²⁸ RDLC, 25

pájaros, se revela como el hogar que acoge a los criminales, un hogar repleto de oscuros conflictos y que adquiere, por lo tanto, un significado negativo.

En otro lujoso domicilio, esta vez un piso en la calle Alberto Alcocer, tiene también lugar una escena de gran violencia que sirve a Romano para dar con una de las claves del caso, tras engañar al guarda de seguridad y acceder a la gran vivienda, propiedad de la hermana de Hortensia (suegra de Luis Robles y responsable de su muerte).

Estas suntuosas casas, que tanto dicen acerca de la posición social de sus habitantes y que en principio no resultan idóneas para la comisión de un crimen (gracias a sus importantes medidas de seguridad, entre otras características), se ven pervertidas por él, convirtiéndose en lugares del peligro y la muerte. Al mismo tiempo, muestran la vulnerabilidad de cualquiera ante el crimen y, en tanto lugares donde viven los culpables, señalan la cercanía entre el poder económico y el crimen.

Como en LANE, también en RDLC otro tipo de hogares (humildes) se prestan para el crimen por su inseguridad, aislamiento u oscuridad, como ocurre en el caso de Paulino, antiguo amigo de Toni que es asesinado de una paliza en su piso en la calle Velarde, cerca de la plaza Dos de Mayo, en un edificio decrepito donde:

Las escaleras eran oscuras, chirriantes y el pasamanos estaba sucio. Subí despacio escuchando en sordina las últimas voces de los vendedores de drogas de la plaza del Dos de Mayo. Olía a orines de gato y a comida vieja, hecha con mucho aceite. La madera crujía a cada paso. Me detuve al llegar al primer piso y saqué mi Gabilondo²²⁹.

La casa, el espacio privado por excelencia, define a sus propietarios o habitantes: por su decoración, por su precio, por su localización. Igualmente, si la casa se convierte en lugar del crimen, su significado depende de si su dueño es víctima o verdugo. En las novelas de Juan Madrid las casas de los ricos pertenecen a los criminales y las casas más humildes son casi siempre las de las víctimas.

Espacios de búsqueda

Las obras de tipo negro con estructura clásica como las de este autor relatan, en gran medida, una búsqueda: la del investigador que busca al culpable o culpables de un delito o crimen; se trata, pues, de la búsqueda de la verdad. Así, si los espacios donde se producen los crímenes están relacionados con y desvelan aspectos acerca de dichos

²²⁹ RDLC, 167

crímenes, los espacios de la búsqueda aportan información sobre las condiciones y estructuras sociales que han dado lugar y facilitado estos.

Los espacios de búsqueda también se dividen en públicos, privados y fronterizos, representando, en función de si son de uno u otro tipo, aspectos diferentes de la ciudad y sus habitantes.

Públicos

El protagonista de las novelas de la serie se ha criado en el centro de Madrid, donde también trabajaba su padre. Procedente de una familia humilde, la ciudad que Romano conoce es el Madrid popular en el que los vecinos se conocen y la vida se lleva a cabo, en gran parte, en la calle:

No sé si ustedes conocen mi barrio por las mañanas, cuando las mujeres van a la compra, los vagos se deciden a pasar el día recostados en las arcadas de la Plaza Mayor y los vendedores ambulantes se mezclan con los niños que han faltado al colegio. Por las mañanas mi barrio es más alegre, ruidoso y distinto al que habrá por las tardes y las noches²³⁰.

Las tardes y las noches del centro de Madrid se caracterizan, según leemos en las novelas de nuestro autor, por la presencia de prostitutas, vendedores de droga y mendigos, amén de jóvenes en busca de diversión. Durante el curso de sus investigaciones el detective recorre el centro de la ciudad y se relaciona con todos estos personajes, mostrando el ambiente tras la llegada de la democracia y el capitalismo y ofreciendo así una crónica de la vida en la ciudad durante la Transición. Los espacios que visita se ven reconvertidos en espacios de búsqueda, específicos de su labor de detección y son, casi sin excepción, espacios públicos. Como ya vimos en el capítulo 2 de este trabajo, el detective de la novela negra no recurre exclusivamente a la razón y la deducción para resolver los crímenes, sino que a través de su recorrido por el espacio urbano irá descubriendo las estructuras sociales que han conducido al mal. La ciudad pone de manifiesto las desigualdades sociales y los bruscos cambios en la realidad de los personajes, así como sus consecuencias. Los espacios públicos como calles y plazas, por su condición de espacios abiertos, dejan ver lo que en ellas sucede y a menudo son las que mejor conservan las huellas de la Historia. Y es que, como afirma Sansot,

Les rues, les façades, les quartiers cessent d'être muets: non point parce-qu'ils transmettent un message venu d'ailleurs, mais parce qu'ils sont les témoins de

²³⁰ LANE, 49

l'histoire individuelle et collective des hommes. Toute ville et toute la ville s'exposent comme l'horizon indépassable de nos serments, de nos luttes et de nos rencontres²³¹

El “barrio” por donde se mueve Romano y donde conoce a los dueños y trabajadores de los distintos negocios, así como a las personas que trabajan en las calles (prostitutas, mendigos) se constituye también en lugar de la búsqueda. El “barrio”, a su vez, le remite a sus recuerdos, al tiempo pasado. Los cambios que afectan a la ciudad afectan, por tanto, a su modo de vida. Del mismo modo que Toni Romano muestra una actitud escéptica o incluso negativa ante la llegada de productos propios del capitalismo, la globalización, o más concretamente, la americanización, como la coca-cola (“la visión del brebaje oscuro me produjo náuseas”²³²), se muestra nostálgico con su juventud, en un tiempo pasado en el que “queríamos salir adelante, abandonar el barrio que nunca he abandonado, ser alguien, sobresalir, mandar afuera la miseria...”²³³.

El barrio forma parte de la imagen de la ciudad que añora el detective, siempre extrañado ante los cambios irrefrenables que experimenta el país (y por tanto, su capital). A medida que pasa el tiempo va cobrando más importancia la memoria, como se evidencia sobre todo en RDLC, donde a menudo Toni se refiere a espacios que han sufrido el paso el tiempo y se lamenta por ello:

La Papelería Alemana la habían convertido en una hamburguesería, y el Bar Nebraska en un local de máquinas tragaperras. Las cosas van muriendo lentamente y no sirve de nada lamentarse, pero jamás comprenderé a nadie que prefiera tomar una hamburguesa a otro tipo de comida. Pero esto no quiere decir nada. El antiguo Bar Flor, en la Puerta del Sol, cayó también y ahora es otra hamburguesería. Nunca creí que pudiera ocurrir²³⁴.

El pesar del detective al ver cómo se implantan nuevos negocios de corte extranjero, concretamente estadounidense o americano, en “su” Madrid, da cuenta de su actitud antiamericana, en cierta forma “antiglobalizadora” (y por tanto con claros tintes políticos), a la vez que es muestra del carácter “madrileño” de estas obras en su concepción de la ciudad: el detective recela de la introducción de elementos extraños que hagan perder a Madrid su carácter castizo, acercándose su visión crítica de la vida

²³¹ SANSOT, P. (op. cit.), 74-75

²³² UBA, 75

²³³ Íbidem, 48

²³⁴ RDLC, 123

en la urbe a la de autores anteriores que han tratado la capital española desde su fascinación por ella²³⁵.

Los espacios públicos donde lleva a cabo su búsqueda Toni Romano se pueden dividir en espacios abiertos y cerrados. Es decir, entre aquellos espacios eminentemente públicos como son las calles y plazas de la ciudad, espacios de comunicación, de paso, y a veces también, de encuentro, y aquellos espacios cerrados que en general entendemos como lugares de encuentro, además de poseer funciones prácticas como comer o beber: el bar, la cafetería, el restaurante y otros.

Espacios públicos abiertos

▪ Plazas

Durante las pesquisas del detective hay dos plazas que adquieren especial entidad, ya que por ellas pasa frecuentemente Romano. En primer lugar la Plaza Mayor, en pleno centro del Madrid de los Austrias. Toni vive en la calle Esparteros, junto a ella, por lo que la conoce muy bien y camina por allí a menudo, conociendo también los negocios de las calles aledañas y a sus habitantes y trabajadores. En sus descripciones de la zona del centro de Madrid por la noche muestra Romano el panorama nocturno: “[en la Plaza Mayor] Había gente como para hacer la guerra: borrachos profesionales, pandillas de muchachos, maricones, putas abotargadas y vecinos que aprovechaban las últimas noches del verano”²³⁶.

Juan Delforo, amigo periodista de Toni que le ayuda en la investigación en UBA (y trasunto del autor que aparece en novelas posteriores como *Adiós, princesa* o *Los hombres mojados no temen la lluvia*) ofrece su visión de la zona como visitante, declarando sus deseos de mudarse a él. De paso por la plaza Mayor, Delforo se muestra encantado ante la visión del ambiente:

Nos tropezamos con el Chirla, que llevaba un abrigo hasta los pies y un clavel rojo en la boca. Le acompañaba un sujeto renegrido con una manta a la que había hecho un boquete, por donde asomaba la cabeza. Cantaban *Desde Santurce a Bilbao* con

²³⁵ El representante prototípico del “madrileñismo” es Ramón de Mesonero Romanos, pero la visión de Juan Madrid se acerca a la de autores más críticos como Pío Baroja, a quien ya se ha citado como antecedente suyo. Para más información sobre este aspecto, véanse CARANDELL, L. “Madrileñismo”, en *El País*, 18/08/2002 e INGENSCHAY, D. (2011): “Vom (Über-)Leben und Hinterfragen des “madrileñismo”. Postdiktatoriale „Nachbilder“ der spanischen Kapitale bei Francisco Umbral und Luis Antonio de Villena“. EN: CARRILLO, K., CALLSEN, B. (eds.): *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, Berlín, Erich Schmidt, 51-65.

²³⁶ UBA, 67

una botella en la mano. Delforo, el futuro novelista, estaba encantado con el ambiente²³⁷.

La ironía que desprende el comentario del narrador sobre la opinión de Delforo pone de manifiesto de qué forma varían las percepciones de la ciudad según sea vista por un vecino o por un visitante, la multiplicidad de perspectivas que ofrece en función del bagaje, vivencias o ideología de cada personaje.

En general, las plazas sirven a Romano para observar la sociedad y sus cambios, tanto por boca de quienes le cuentan sus impresiones, como a través de los jóvenes que las llenan. En RDLC observa Toni como

En la plaza Mayor un muchacho con la cabeza rapada abrazaba a una chica con el cabello en punta, pintado de rojo. Los dos iban de negro. La chica llevaba una perlita incrustada en la nariz. (...) La chica lo tomó del cuello y lo besó con parsimonia. Cuando yo tenía dieciséis años no se podía besar a una chica en la plaza Mayor, ni en ningún sitio que no fuera un descampado y de noche²³⁸.

Otra plaza en la que emplea su tiempo Toni Romano es la plaza del Dos de Mayo, centro neurálgico del barrio de Malasaña que cobrará una gran importancia en la novela posterior del autor *Días contados*²³⁹. Esta plaza se erige en UBA, como hemos visto, en centro del barrio del que intenta apoderarse Elósegui y en ella tendrá lugar la manifestación de los vecinos contra la violencia ejercida por los fascistas, cumpliendo así su función de lugar público para la expresión de las reivindicaciones del pueblo. En las otras novelas esta plaza también está presente a través de negocios y edificios situados en ella, así como de los recorridos de Toni por calles en torno a esta plaza, de modo que persiste como espacio central en las vidas de los personajes.

Hay una tercera plaza de gran importancia en la biografía de Toni Romano, y es en ella donde tiene lugar la reunión que dará lugar a su primer caso en UBA. Se trata de la plaza de Santa Ana, donde se encuentra la Cervecería Alemana en la que trabajaba el padre del detective. Esta plaza se convierte, pues, en un lugar de recuerdo, que remite indefectiblemente a la infancia de Toni.

Muy cerca del piso de Toni se encuentra la Puerta del Sol, considerada el verdadero centro de Madrid (donde se encuentra el Kilómetro Cero), por el que el detective ha de pasar a menudo en su camino desde o hacia casa, y cuyos ruidos llegan hasta allí. En

²³⁷ UBA, 129

²³⁸ RDLC, 121

²³⁹ MADRID, J.(1993): *Días contados*, Madrid, Alfaguara

RDLC es en esta plaza donde sitúa su anuncio luminoso la empresa de los Fuentes (cartel que remite al célebre anuncio luminoso de Tío Pepe situado en dicha plaza²⁴⁰) días después de que Toni reciba la visita de Luis Robles. Cuando más tarde Robles aparece muerto, el hecho de que “las lucecitas [del anuncio] aparecían y desaparecían como si alguien me estuviese haciendo señales en un código secreto”²⁴¹ adquiere un nuevo significado, constituyéndose las luces en una suerte de presagio.

Estas plazas, todas en el corazón de la capital española, marcan el área de la ciudad por donde se mueve (no ya sólo en el marco de sus pesquisas, sino desde un punto de vista personal) el detective, que se limita prácticamente al centro de Madrid. La ciudad que representa al protagonista, donde este se siente “en casa”, se corresponde entonces con el casco histórico de la ciudad, donde las calles son más estrechas, los vecinos viven desde hace más tiempo y quizás, por ello, prevalezca de forma más evidente una vida de “barrio”, de vecinos que se conocen y se ayudan, en un sentido que recuerda el tipo de ciudad que sugiere Jane Jacobs²⁴².

No obstante, ha de observarse que estos recorridos del protagonista ignoran otros espacios emblemáticos de la ciudad, rompiendo con el clásico eje Sol-Cibeles-Alcalá comúnmente asociado al imaginario de la capital de España y donde se encuentran muchos de los más importantes edificios de esta. Si bien, como señala Luis Fernández Cifuentes²⁴³, el escenario urbano de Cibeles-Alcalá es una de las imágenes que más representan a la ciudad en las tarjetas postales, la elección de representar zonas de la ciudad más humildes desde el punto de vista socioeconómico y menos representativas desde el punto de vista político por parte de nuestro autor, sin duda obedece a la intención de mostrar la urbe que, precisamente, no muestran los documentos turísticos y populares.

²⁴⁰ La importancia del cartel de Tío Pepe en el imaginario de Madrid desde su colocación en el número 1 de la Puerta del Sol en 1937 se ha puesto de manifiesto varias veces: cuando en 2009 fue indultado de la normativa que regulaba la publicidad exterior junto con otros carteles emblemáticos; en 2010-2011 cuando debido a obras en el edificio donde se hallaba y al cambio de dueños de dicho inmueble, hubo de ser retirado temporalmente hasta que se le encontró otra ubicación en la misma plaza. La duda de si el luminoso sería retirado definitivamente dio lugar incluso a una plataforma a favor de la manutención del cartel en Sol.

²⁴¹ RDLC, 17

²⁴² JACOBS, J. (1992 – 1ª ed. 1961): *The Life and Death of Great American Cities*, New York, Vintage, 36: “The safety of the street works best, most casually, and with least frequent taint of hostility or suspicion precisely where people are using and most enjoying the city streets voluntarily and are least conscious, normally, that they are policing”.

²⁴³ FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (2003): “Fachadas del 98: La reconstrucción del escenario metropolitano a raíz de las guerras coloniales”. EN: BAKER, E. y COMPITELLO, M. A.: op. cit., 111.

- Calles

Lynch observa en sus investigaciones sobre la imagen de la ciudad que “*paths* [are] the predominant city elements” y “where major paths lacked identity, or were easily confused one for the other, the entire city image was in difficulty”²⁴⁴. También Jacobs señala que “streets and their sidewalks, the main public spaces of a city, are its most vital organs”²⁴⁵. En las obras de Juan Madrid parece confirmarse la importancia de las calles y otras sendas para formar la imagen de la ciudad. En las novelas, las calles son señaladas de forma concreta, indican los recorridos y por tanto dónde se encuentra el detective en cada momento. Además, calles como San Marcos, Barbieri, Valverde o La Palma indican la situación exacta de los locales que visita Toni durante el curso de sus investigaciones. En estas calles del distrito centro (que se corresponden con los barrios que hoy conocemos como Chueca y Malasaña²⁴⁶) se hallan en su mayoría los bares y tabernas de los que Romano conoce a los parroquianos y donde se encuentra con confidentes o informadores.

Las calles que aparecen en las novelas pueden dividirse en dos grupos principales: por una parte las calles del “barrio”, es decir de la zona por donde habitualmente se mueve Romano, y por otra las calles de “fuera”, adonde ha de trasladarse sólo con el fin de encontrar a alguien o algo que le ayude en sus investigaciones.

A la vez que se constituyen en lugares de búsqueda (y podríamos decir que de exploración), siendo propiamente espacios que el detective “recorre” (es decir, en los que no permanece), las calles constituyen también “lugares del delito”. Como espacios públicos por definición, las calles representan a sus habitantes y visitantes y, por extensión, se erigen en imagen de la sociedad que las recorre. Para Sansot, “il existe un droit à la rue”²⁴⁷, como espacio público del que no se puede privar al hombre. En la serie Romano no sólo la especulación por parte de Elósegui y sus secuaces en UBA supone un intento de apropiarse del espacio urbano para el enriquecimiento de unos pocos, sino que también actividades como la prostitución convierten estos espacios públicos en lugares “con dueños”: los proxenetas o “macarras”.

²⁴⁴ LYNCH, K.: *The Image of the City*, 1960, MIT Press, 49-52

²⁴⁵ JACOBS, J. (1992): (op. cit.), 29

²⁴⁶ Se trata de dos céntricas zonas aledañas, perteneciente Chueca al barrio de Justicia y Malasaña al de Maravillas, hoy Universidad. Ambas zonas se asocian con sus plazas principales, la de Chueca y la del Dos de Mayo, respectivamente.

²⁴⁷ SANSOT (2004): op. cit., 150

Para resolver su caso en UBA, Romano ha de recurrir a la información del Botines, un mafioso que “controla la calle Montera y toda esa zona”²⁴⁸ y en LANE busca a un hombre cubano, “un macarra de cuidado, controla Montera, Valverde y el Barco. Es el que surte de tías a la mayoría de los antros de esta parte de Madrid”²⁴⁹. Las calles, de nuevo, se erigen en lugares “controlados” o “poseídos” por alguien, diluyéndose su carácter público; así pues, la prostitución cambia el significado de las calles del centro de la ciudad, otorgándoles una carga negativa²⁵⁰. A su vez, las calles son el lugar de trabajo de las prostitutas y travestidos, de quienes afirma Toni:

Nadie sabe de dónde vienen y hasta sus nombres y apodos son inciertos. Aparecen durante la noche y semejantes a sombras viven en calles que delimitan extraños mundos que son tan fijos como sus caras o cuerpos. Nadie las ve durante el día, como si la luz del sol les hiciera daño. Vi a la Dientes y a la Carlota la Banderillera al final de San Marcos, y a la Lola y a Zapatillas de Raso paseando por la calle Válgame Dios, junto a otras que no conocía, vagabundos supervivientes del último invierno, soplones, macarras de putas de diez duros, maricones y sombras de personas²⁵¹.

Algunas calles son espacio de la prostitución y, a la vez que son controladas por los “macarras”, son ocupadas por las personas que se prostituyen, siempre asociadas a su propia calle. Cada cliente sabe adónde dirigirse para encontrar lo que busca. En los alrededores de la puerta del Sol, como se menciona en RDLC, se trata de hombres: “...caminé hacia Espoz y Mina. Los chaperos me miraron y torcieron la cabeza hacia otro lugar. La calle estaba muy animada”²⁵².

Las calles madrileñas aparecen en las novelas de la serie Romano como escenario de un negocio ilegal que implica asimismo la apropiación de espacios públicos: el tráfico de drogas. En RDLC la calle Valverde aparece como lugar del delito, lo que contrasta con la imagen ofrecida por Max Aub, que en *La calle de Valverde* la había situado como

²⁴⁸ UBA, 72

²⁴⁹ LANE, 184

²⁵⁰ La prostitución, de régimen “alegal” en España, ha seguido produciéndose en estas calles del centro de Madrid pese a las intenciones expresadas por Alberto Ruiz-Gallardón de erradicarla. Aún en la década de los 2000 vecinos de la calle Montera seguían reclamando una ley que prohibiera la prostitución en la calle. Asimismo, las prostitutas llegaron a manifestarse en 2003 para reclamar al entonces alcalde Ruiz-Gallardón condiciones dignas de trabajo ante el aumento del control policial durante su alcaldía. Véase SÁNCHEZ, E.: “Las prostitutas de Montera reclaman a Gallardón una zona de trabajo”, *El País* 20/10/2003

²⁵¹ UBA, 43

²⁵² RDLC, 136

espacio central²⁵³ en una obra de recuperación desde el exilio de la España anterior a la Guerra Civil, erigiéndose en su obra esta calle en espacio del recuerdo. La imagen posterior ofrecida de esta calle por Madrid la añade al repertorio de espacios de la capital del crimen, ignorando la imagen aubiana anterior:

Encendí un cigarrillo y me apoyé en la esquina de la calle Valverde como si fuera un macarra más que aguardase a sus mujeres para invitarlas a bocadillos. Había grupos de negros vendiendo heroína y vietnamitas con latas de cerveza en cubos. Los negros llevaban a los clientes hasta un coche aparcado tres o cuatro calles más abajo y allí entregaban la mercancía otro compadre [sic] (...) Me extrañó que las mafias locales de iraníes, marroquíes y españoles dejaran a los negros un territorio tan lucrativo como la esquina de la telefónica con Valverde²⁵⁴.

Las novelas a las que nos estamos refiriendo se sitúan en el Madrid de la transición a la democracia. Se trata, por tanto, del paso del país no sólo de la dictadura a la democracia, sino también de su entrada en el capitalismo. Este aspecto de la ciudad de la época se observa en la descripción de los intentos de privatización o apoderamiento del espacio público, así como en la aparición de nuevos hábitos y negocios, tales como la prostitución y el tráfico de drogas, que tienen lugar a la vista de todo el mundo. Las novelas negras de Juan Madrid desnudan, entonces, el espacio urbano, mostrando la cara menos amable del nuevo sistema.

Las calles se erigen en estas novelas, no obstante, también en lugares simbólicos del estatus social y económico. Así, como contraste frente a las calles del centro donde se mezclan prostitutas, borrachos y “modernos”, aparecen algunas calles fuera del radio por donde se mueve habitualmente Romano y que simbolizan la riqueza y la prosperidad. Allí suelen vivir los responsables de los distintos crímenes que tienen lugar en el centro.

En UBA Toni recibe la tarjeta de Ana, esposa de Otto Schulz que le contrata: “La leí. Vivía en la calle Alberto Alcocer, un lugar un poco por encima de las posibilidades de una manicura y un secretario”²⁵⁵. La calle donde vive la supuestamente humilde pareja se encuentra en la zona de Chamartín, en los alrededores del estadio Santiago Bernabéu, una zona de gente acaudalada. Las suspicacias de Romano frente a Ana surgen, entre otras cosas, por las pocas posibilidades de que diga la verdad acerca de su trabajo y el

²⁵³ En cuyo número 32 se halla la casa de huéspedes central a la mayor parte de los diferentes personajes e historias de la novela

²⁵⁴ RDLC, 163

²⁵⁵ UBA, 37

de su marido viviendo en semejante zona de la ciudad. Así pues, su conocimiento de los distintos espacios de la ciudad y sus significados influye en el desarrollo de la investigación, ayudándole en su resolución.

La Castellana, adonde acude Romano en busca de Vanessa en RDLC, también se representa como lugar de prostitución, pero en esta zona de Madrid “un grupo de mujeres parecidas a Vanessa interpelaban a los conductores de los automóviles *lujosos*”²⁵⁶.

La calle Princesa, en la zona de Moncloa, adonde se llega desde la carretera de La Coruña, parece ser la única calle que muestra algo de belleza superficial en la noche madrileña, cuando en LANE Toni se salva una vez más de ser asesinado:

(...) eran las tres de la madrugada (...) Poca gente circulaba por Moncloa y la calle Princesa. Los bonitos escaparates iluminados, mostraban la belleza rutilante de objetos, ropas, regalos y competían con los anuncios de las discotecas y salas de fiesta²⁵⁷.

Las calles representan la vida en la ciudad, esto es, la sociedad del momento. La imagen superficial del brillo de los escaparates, discotecas y salas de fiesta contrasta con el horror que en ese momento vive Toni, inmerso en un peligroso caso que casi le cuesta la vida. Así, la felicidad de “otros”, relacionada en esta cita con objetos de consumo y diversión, se opone a la situación de Toni. En cierto modo, otras zonas de la ciudad y otras personas reflejan la alegría y despreocupación que muchos viven en ese momento, frente a los rasgos más sórdidos de esta misma época, mostrados en las calles de la zona central de Madrid por donde se mueve Toni Romano.

Espacios públicos cerrados

Como ya hemos mencionado, Toni Romano recurre a menudo a la ayuda de conocidos del barrio para averiguar datos que le ayuden a resolver sus casos. Para ello, se mueve por el centro de Madrid, por su “barrio”, y pasa mucho tiempo en locales como bares y restaurantes. Sin embargo, no todos ellos son espacios de la búsqueda, así que mencionaremos aquellos a los que se desplaza con el único fin de avanzar en sus pesquisas.

²⁵⁶ RDLC, 97. La cursiva es mía.

²⁵⁷ LANE, 203-204

- Locales de ocio

Limitándonos a los espacios privados de búsqueda, observamos que se trata casi en exclusiva de locales dedicados al ocio, más concretamente de bares y clubes. A ellos va Romano, bien en busca de personas involucradas en el caso, bien de informantes que puedan ayudarle a hacer avances, poniéndose de manifiesto cómo en ciertos ambientes de la metrópoli todos se conocen. La novela negra destaca la función social del bar como lugar de encuentro de la clase trabajadora, ya existente en obras desde el siglo XIX, pero dota a este espacio de un nuevo significado, en este caso al convertirse en un espacio donde obtener confidencias gracias a las cuales consigue el detective informaciones útiles para su trabajo. Así, por ejemplo, en UBA Pascualita puede proporcionar información sobre el Alemán, tras encontrarla Romano en el bar Diamond de la calle Libertad, un local oscuro en un sótano a cuyo letrero “le faltaba la <<D>> y la puerta necesitaba un repaso de pintura”²⁵⁸. También su entrada en el bar Sonia, donde busca al mafioso Botines, se produce por una salida de emergencia que le conduce directamente a la planta baja, siendo la imagen de este establecimiento igualmente oscura.

Convertidos en lugares de búsqueda (y por lo tanto, lugares de trabajo del protagonista), los locales de encuentro y asueto nocturno adquieren un papel primordial en las novelas de Juan Madrid, siendo los espacios que con más frecuencia aparecen representados y que, por tanto, constituyen el elemento fundamental en la formación de la imagen de Madrid, de su “topografía del crimen”²⁵⁹. Un ejemplo de esta imagen de ciudad del ocio se encuentra en LANE cuando Toni llega a la calle de la Cruz (cerca de la Puerta del Sol):

Los bares estaban a rebosar de gente que reía y charlaba. Grupos de chicas muy jóvenes soltaban carcajadas entrando y saliendo de los establecimientos como si quisieran marcar algún récord. A través de los cristales pude ver a los atareados camareros sirviendo cañas y raciones y a la gente despreocupada y feliz²⁶⁰.

Se trata de la imagen de una ciudad recién incorporada a la democracia y volcada al ocio, del que las novelas de Madrid, sin embargo, parecen querer mostrar su lado más sórdido. La representación de la ciudad adquiere un carácter predominantemente

²⁵⁸ UBA, 40

²⁵⁹ Incluso una de las novelas más recientes de la serie lleva por título *Bares Nocturnos* (Barcelona, Edebé, 2009).

²⁶⁰ LANE, 181

nocturno y oscuro en el que también abundan el alcohol, las drogas y la prostitución, de modo que resulta lógico que el club Gavilán se convierta en espacio del crimen en la novela LANE.

Se pueden dividir los locales de ocio en varias categorías; por una parte, aquellos bares que se encuentran en el barrio y que Toni, por lo tanto, conoce, y aquellos que se encuentran fuera de su zona habitual y a los que se dirige exclusivamente por necesidades relacionadas con su trabajo. Por otro lado, se distinguen los locales de ocio nocturno de aquellos de carácter diurno, donde se suele ofrecer comida o café, y que resultan más adecuados para llevar a cabo una conversación tranquila. En las novelas de Juan Madrid, los bares diurnos de dentro del barrio son los preferidos por el protagonista y muestran, por tanto, el tipo de ciudad que el detective desea, mientras que los de fuera de su zona suelen representar el estatus o carácter de quien los visita. Por otra parte, los bares nocturnos ofrecen la imagen del cambio de tiempos y el ambiente en la ciudad, respecto al cual Toni Romano se muestra distante o incluso ajeno.

Predominan en la obra de Juan Madrid los bares que se encuentran dentro del barrio/zona del centro de Madrid donde pasa la mayor parte de su tiempo Romano. Si las calles, como espacios públicos abiertos, representan a la sociedad del momento y sus vicios, podemos decir que los bares representan a sus habituales o, dicho de otro modo, que una forma de caracterizar a los personajes es a través de los bares que eligen frecuentar. Pierre Sansot destaca la familiaridad del bar²⁶¹, evidente en estas novelas. El protagonista deja su tarjeta en un local, donde recibe las llamadas telefónicas en la primera y la tercera novelas que analizamos (Toni recibe los recados en sus bares de confianza, el “Torre Dorada” donde trabaja su prima Dora en UBA, y la cafetería Barbieri²⁶² en RDLC), lo cual muestra el grado de intimidad que tiene con estos locales, que se constituyen en una prolongación del propio hogar.

El protagonista de las novelas tiene además un vínculo especial con otros bares, destacando especialmente la Cervecería Alemana en la plaza de santa Ana, que ya hemos señalado como “lugar de recuerdo” por excelencia en estas novelas, por tratarse del lugar donde su padre trabajaba de limpiabotas. Como destaca Melanie Wigbers,

²⁶¹ “Nous voyons donc le rôle que joue le bistrot : dans ce lieu aux dimensions reduites, à une familiarité permanente, un échec, un coup dur ne peut se dissimuler...”. EN: SANSOT, P. (2004): op. cit., 25.

²⁶² Espacio real que aún hoy existe con el nombre “Nueva Cafetería Barbieri” en la calle Ave María.

también los espacios descritos en las novelas pueden ofrecer información sobre el detective protagonista²⁶³; podemos concluir entonces que la Cervecería Alemana conduce a Romano a recordar a su padre y, así, ofrecer información sobre su infancia:

¿Conocen la cervecería Hamburgo en la plaza de Santa Ana? Cuando yo no levantaba un palmo del suelo estaba en el mismo sitio en que está hoy. Y por lo que sé, también lo estaba cuando mi padre era un mocoso. Allí trabajó durante diecisiete años de limpiabotas, hasta que reventó. Quiero decir que me recuerda muchas cosas y que la piso poco, aunque sea un local agradable, fresco en verano y acogedor en invierno, donde los camareros conservan la vieja tradición de ser atentos sin molestar²⁶⁴.

También en UBA, cuando más tarde y ya muy avanzada su investigación (que comienza en este mismo bar) Toni vuelve allí, de nuevo se retrotrae al pasado para recordar su juventud de boxeador junto a Yumbo.

En RDLC, donde cobran gran importancia los recuerdos y la nostalgia del protagonista, la Cervecería Alemana aparece de nuevo como espacio de memoria para Toni, que de nuevo rememora el pasado, con su padre como limpiabotas de los ricos y poderosos. En esta misma novela aparece otro lugar que traslada a Romano a otros tiempos y de nuevo pone de manifiesto su nostalgia: el quiosco de Paco, en la plaza del Dos de Mayo:

Me tomé un bocadillo de tortilla y un botellín de cerveza en el kiosco de Paco. Cuando el cuchitril que llamábamos comisaría estaba en la calle Daoíz, acudíamos al kiosco [sic] de Paco a tomar café y cerveza. El Grupo Operativo, que entonces mandaba Mellada, se reunía también aquí a diario a celebrar su partida de mus. Pero desde entonces ha pasado mucho tiempo. El barrio de Maravillas se ha ido llenando de modernos, camellos y de jóvenes profesionales que no quieren vivir en Parla ni en Fuenlabrada y ya no sé adónde van los del Grupo de la nueva comisaría de Centro del moderno edificio de la calle de la Luna²⁶⁵.

Durante los recorridos por la ciudad se observa cómo sus habitantes toman conciencia de la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos, como Arturo Guindal, que tiene claro cómo renovar su negocio: “Lo que hay que hacer es montar las cosas en plan moderno..., como un pub, ¿me entiendes?, cobras tres veces más por lo mismo. Le pones al establecimiento un nombre raro, unos cuantos cuadros, mesas viejas y

²⁶³ WIGBERS, M. (2006): *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 200: “Eine wichtige Rolle [del espacio en *Selbs Justiz*, de Bernhard Schlink] ... dass diese Orte ihrerseits wesentlich zur Vorstellung des Protagonisten beitragen”.

²⁶⁴ UBA, 27

²⁶⁵ RDLC, 91

palante”²⁶⁶. Esta misma idea parece haber tenido el dueño de un cabaret en la calle Desengaño, en LANE: “Desembocamos en la calle Desengaño y entonces vi la fachada del cabaret. No se llamaba El Edén, como me habían dicho, sino New Edén, me figuro que por los tiempos”²⁶⁷. Los intentos de modernización y la introducción de palabras en inglés en los nombres de los locales vienen a señalar de nuevo la progresiva entrada de Madrid en el mundo globalizado.

Otro ejemplo de cómo la ciudad va cambiando con los tiempos es la desaparición de unos locales, apareciendo otros en su lugar. Así, negocios antes exitosos pierden su popularidad con los nuevos tiempos; como declara Rosendo, dueño de un cine porno en la calle Postas: “Ya no es como antes, Toni...; (...) para mí que el personal se está amariconando... Hasta veinte clientes he llegado a tener yo..., ya lo ves, y ahora... tres”²⁶⁸. Los cambios sociales se dejan ver también en el consumo de los ciudadanos y la libertad parece haberle restado éxito a la pornografía.

Otros bares que aparecen en las novelas de la serie Romano son nuevos para el detective, que sólo los visita para buscar a personas o informaciones que contribuyan a sus investigaciones. Estos bares, como hemos mencionado, ofrecen información sobre quienes los frecuentan, esto es, las personas que busca Romano. Así, en UBA acude el detective al bar Birimbao en busca de Salvador, un desgarrado joven con quien sospecha que se acuesta su prima. Este bar nocturno en la calle Toledo no parece ser de su gusto, como se aprecia en la ironía al describirlo:

Entré, el humo se podía cortar con guadaña. Había unas cuantas parejas diseminadas en mesas, fumando y hablando como si fueran muchas, mientras seguían el ritmo que marcaban tres ciudadanos situados en una especie de tarima al fondo. El del piano llevaba camiseta y era gordo, los otros dos gastaban barba, uno de ellos se balanceaba con el saxo y el otro –sin compasión de ninguna clase– aporreaba una batería. Ninguno era alto²⁶⁹.

También en UBA acude Toni a un bar diurno fuera de su zona habitual, donde le cita su sobrino Alfredo. Se trata del bar Levante, enfrente de la estación del Norte (hoy conocida como de Príncipe Pío). Como aprecia el detective, “la cafetería era en realidad un bar con pretensiones, donde hay que pagar por el uniforme de los camareros y la

²⁶⁶ RDLC, 92

²⁶⁷ LANE, 186-187

²⁶⁸ RDLC, 123

²⁶⁹ UBA, 119

decoración, exactamente igual a millones de cafeterías²⁷⁰. Por tanto, concuerda con la personalidad del propio Alfredo, empeñado a lo largo de la novela en enriquecerse de forma rápida y de formar parte de un grupo poderoso a las órdenes de Elósegui.

El tipo de bares que prefiere el detective es de otro tipo: diurno, en su “barrio” y donde se sirve comida, como los dos en los que toca el acordeón Zazá Gabor. El primero de ellos es El Danubio, en pleno centro de Madrid, del que Toni ofrece una detallada descripción, pues se trata de un bar que conoce bien:

El Danubio se encuentra al final del Callejón de Cádiz esquina a Espoz y Mina. Es un bar amplio en forma de ele en uno de cuyos lados está el mostrador. Frente a la puerta que da al callejón hay una pequeña tarima de madera donde se toca el acordeón y, en el otro lado, cinco o seis mesas con manteles a cuadros azules y rojos. Aquello es lo que se llama el comedor.

Antes iba mucho por allí porque es un lugar fresco, tranquilo y limpio donde se puede comer por doscientas pesetas (...) ²⁷¹

También describe con todo detalle el Restaurante El Diamante, donde busca una noche a Zazá y cuya mención aprovecha para apelar al lector y demostrar, de nuevo, su gran conocimiento de los rincones de la ciudad:

El Restaurante el Diamante está en la calle del Pozo al lado de una vieja pastelería que hace las mejores empanadas de hojaldre y salmón del mundo y sirve comidas ininterrumpidamente día y noche. Por si usted quiere comer algo después de la una y media de la madrugada, debe dar la vuelta, entrar en el portal de al lado que huele a orines de gato y está oscuro y llamar a una puerta lateral que se encuentra a la izquierda según se entra²⁷².

Del mismo estilo es el bar Viva la Pepa, que visita Toni en RDLC para pedir información a sus dueñas y amigas: “El bar se llamaba Viva la Pepa y estaba en la calle Ruiz, cerca de la Plaza del Dos de Mayo. Durante el día servían raciones, bocadillos y comidas rápidas y por la noche se transformaba en un lugar oscuro con música estridente”²⁷³.

Los bares, elementos inseparables de las novelas de Romano, contribuyen a formar la imagen de la ciudad en pleno proceso de cambio, a la vez que refuerzan la visión de la urbe que añora Romano. Los cambios en los negocios y su paso por diferentes tipos de ellos sirven para proporcionar las características de la ciudad deseada. Los bares son

²⁷⁰ UBA, 92

²⁷¹ LANE, 54

²⁷² Íbidem, 179

²⁷³ RDLC, 59

parte del hogar de los personajes y son a su vez los primeros negocios en cambiar para adecuarse a los nuevos tiempos, de modo que el detective ve desaparecer los negocios sencillos, familiares, donde todos se conocen y donde se sirven las comidas tradicionales españolas por un bajo precio, es decir, locales asequibles que acogen a todo tipo de personas, que en ellos se sienten en casa.

A lo largo de las novelas de esta serie el detective demuestra su gran conocimiento de la ciudad de Madrid, pero, sobre todo, de sus locales de ocio, lo cual le resulta de ayuda a la hora de investigar sus casos. Cuando en RDLC una importante informante le dice que suele estar en el bar Tánger, Toni ni siquiera necesita preguntar: “Que yo supiera en Madrid había dos bares con el nombre de Tánger. Uno estaba en el barrio de San Blas, cerca de un cine. (...) El otro se encontraba en la calle del Barco al lado de un restaurante chino llamado Shangay (...)”²⁷⁴. Así, una vez más, su profundo conocimiento del espacio urbano le ayuda en su trabajo.

Espacios fronterizos (cerrados)

- Clubes

A menudo ha de acudir Romano a establecimientos que podríamos calificar como ambiguos, en busca de ayuda para resolver sus casos; se trata de locales donde abundan las mujeres o travestidos que ofrecen sus servicios al cliente. Por ello los caracterizamos como fronterizos, ya que aunque locales en principio públicos, suelen tener porteros y no todo el mundo es bienvenido. Además, las actividades que allí tienen lugar son a menudo de carácter íntimo o incluso clandestino.

En UBA se describe El Corsario Negro, adonde acude Toni en busca de su viejo amigo Torrente, que ahora frecuenta peligrosas compañías. El Corsario Negro está vigilado por un portero, que permite entrar al detective en este local con aspecto de navío pirata, cuya “decoración incluía a unas cuantas mujeres sentadas en taburetes frente al mostrador de madera barnizada que cubría uno de los lados y que volvieron la cabeza en cuanto sonó la puerta”²⁷⁵. Más tarde afirmará Luis Torrente que “las nenas son regalo de la casa”²⁷⁶.

²⁷⁴ RDLC, 81

²⁷⁵ UBA, 43

²⁷⁶ Íbidem, 46

En estos locales suelen encontrarse los delincuentes de las novelas, pues en ellos se les ofrece la privacidad que necesitan, constituyéndose a menudo en lugares de conspiración. Este tipo de locales muestra la cara más sórdida de la ciudad, donde de forma más evidente se ve la cercanía entre los ricos y poderosos y la suciedad moral que puede conducir al crimen.

En LANE Toni decide acudir al Club Melodías para buscar al Bolerós, un antiguo conocido suyo que se mueve en el mundo de la prostitución en Madrid y que le será de ayuda para buscar a La Colombiana, clave para el desarrollo de su investigación:

El cartel cubría la entrada formando una corona de estrellitas, la mitad de las cuales estaban apagadas. Más arriba, el rótulo chisporroteaba a intervalos. Tenía tres letras estropeadas. (...) Las mujeres de la casa estaban en uno de los rincones parloteando y las había de todas las edades, con predominio de las que habían hecho la mili con Prim²⁷⁷.

En busca de Paulino, un antiguo compañero de la mili que podría estar implicado en la muerte de Luisito Robles, acude Toni al Rudolf Bar, local de travestidos:

El portero del Rudolf Bar vestía como un domador de leones de circo austriaco. Las luces de la puerta le caían encima como una lluvia de oro y hacían que su sonrisa refulgiera como si estuviera pintada con purpurina. Lo saludé un poco antes de la siete y entré en el local alargado y amplio, atiborrado de hombres solos, vestidos como si el final del mundo estuviera cerca. Había mujeres, pero de las que tienen voz ronca, silicona y postizos²⁷⁸.

Como podemos observar, abunda en la descripción de estos lugares la ironía, muestra de la actitud negativa de Romano ante estos sitios a los que nunca iría si no fuera por motivos laborales. Por otra parte, se trata casi siempre de espacios claves para la evolución de sus casos: en ellos puede estar la respuesta al crimen y representan aquello que el detective más odia: la ambigüedad moral, el escondite para el criminal y la comisión de delitos en el centro de la ciudad. Asimismo, el acceso restringido de este tipo de espacios, que les confiere un carácter de cerrados o semi-cerrados, de nuevo choca con la imagen de ciudad deseada que proyecta el detective y que tiene que ver con espacios donde la gente se reúne y se conoce de una forma transparente y abierta.

De forma similar se trata en LANE el lugar adonde acude Toni a buscar a Emilia, La Colombiana. Se trata de la sauna donde ella trabaja, en la Castellana. Allí será atacado por los encargados, a su vez empleados del empresario Céspedes. El peligro que corre

²⁷⁷ LANE, 59

²⁷⁸ RDLC, 69

Toni en este local choca con su privilegiada localización, que contribuye a que sea frecuentado por hombres de la categoría social de Cazzo, lo que viene a poner de relieve, una vez más, la cercanía entre el poder y el crimen:

El sol de la mañana resbalaba en los cristales de los rascacielos y yo entré en el portal lujoso y marmóreo donde anunciaban la sauna. En el cartel de plástico se podía leer: *El Sirocco, Sauna, Masajes, Baños Orientales, Tarjeta Visa*. Pero para acceder a ellos había que dar la vuelta al edificio. Salí a la calle y di la vuelta. En la trasera había una sala de fiestas llamada La Cacatúa que, a juzgar por la puerta, debería costar como un trasplante de riñón, y un jardincillo de cemento y plantas falsas medio ahogadas²⁷⁹.

▪ Hoteles

En las novelas de la serie Romano aparecen otros espacios que podemos considerar fronterizos entre la esfera pública y la privada: los hoteles y otros negocios de función similar pero de peor calidad (y menor precio), como las pensiones. Normalmente se trata de lugares de paso, donde quedarse una o varias noches ya sea solo o acompañado, pero que en la topografía del crimen que ofrecen las novelas de Juan Madrid adquieren otros significados.

En UBA Toni Romano habrá de acudir en busca de Ana al hotel Metropol donde ella supuestamente trabaja de manicura. Ya desde el principio de la novela se adivina el carácter sospechoso de este establecimiento:

- Trabaja en el hotel Metropol. Es manicura
- ¿En el hotel Metropol? –Casto abrió la boca
- Eso me ha dicho.
- Entonces ándate con ojo. No es trigo limpio²⁸⁰.

Efectivamente, posteriormente descubre Romano que en este hotel se celebran fiestas con chicas del club El Corsario Negro, a las que acuden los hombres de Elósegui.

La pensión, un negocio más humilde y que suele estar en el centro de la ciudad, también puede ser cobijo de sucios negocios. En su búsqueda de la verdad en UBA ha de acudir Romano a la pensión Zafiro, propiedad del mafioso Botines y sita en la calle Montera:

Eran las dos de la madrugada, pero en la calle Montera había una fila de tíos fumando y charlando cerca de la pensión como si fuera la cola de los toros.

²⁷⁹ LANE, 81

²⁸⁰ UBA, 38

El anuncio pensión Zafiro era un cartel sucio de letras borrosas colgado de un portal que olía a orines de gato. Subí los escalones rechinantes e inhóspitos mientras una mujer gorda y vieja en cada una de las arrugas de su gorda cara intentaba pasar desapercibida bajando a velocidad de vértigo²⁸¹.

Tanto el hotel como la pensión, pese a sus diferentes categorías, se convierten en espacios que acogen el negocio de la prostitución.

Asimismo, una pensión se convierte en UBA en escondite: Alfredo se esconde de su tío y de los que le persiguen en una pensión de la plaza de Pontejos.

▪ Medios de transporte

Como se ha señalado a lo largo de este capítulo, la zona de Madrid por la que se mueve el detective Romano es muy reducida, de modo que éste opta casi siempre por recorrerla a pie. De este modo, da lugar a encuentros casuales en las calles y plazas y puede observar lo que sucede en ellas, que muy a menudo tiene que ver con su caso de una forma más o menos directa. Sin embargo, sus pesquisas lo obligan a menudo a desplazarse a otras zonas de Madrid, cosa que hace siempre en taxi. Es evidente, por tanto, que el investigador no posee un coche propio (ni siquiera sabemos si sabe conducir) y el taxi es una forma rápida de llegar a su destino. Solamente en LANE toma Toni Romano el metro en La Latina, y al subir a la superficie describe lo que ve como “una manada de gente cansada y malhumorada”²⁸², abundando en la imagen del metro como medio de transporte de las masas y vinculado con la rutina diaria. Así pues, concuerda esta imagen con la descripción de Sansot del metro como continuación de la ciudad, que evidencia lo que ésta tiene de agotadora y exigente para los trabajadores y las clases humildes²⁸³.

Las contadas ocasiones en las que Toni se mueve en coche lo hace en automóviles que pertenecen a otros personajes: el de Marga en UBA, que lo trae desde la nave industrial a las afueras de Madrid donde ha estado a punto de morir, y en LANE cuando Santos le conduce desde el motel El Alce en alguna zona de la carretera de La Coruña; allí había llegado encerrado en el maletero del coche de los empleados de Céspedes, que pretendían matarlo. Este medio de transporte privado (que habríamos de inscribir, por tanto, en la siguiente sección de este capítulo) muestra dos caras en estas novelas: la del

²⁸¹ UBA, 72-73

²⁸² LANE, 59

²⁸³ Cf. página 71 de este trabajo

medio de transporte favorito de los criminales por una parte, y la de medio ideal para escapar de ellos, por otra. Sin embargo, si algo hubiera de decirse del papel y significado de los medios de transporte en estas obras de la serie Romano, sería más bien su escasa importancia, dada su poca utilidad en la zona de la ciudad que ocupa la mayor parte de sus tramas.

Privados

Los lugares de búsqueda privados nos son abundantes en la serie de novelas del detective Romano. Esto resulta revelador, ya que viene a evidenciar la importante función de los espacios públicos como representación de los cambios que se van produciendo en la ciudad y de las diferencias sociales existentes en ella. Como se ha visto, los espacios públicos representan a la sociedad, mientras que los privados son imágenes de sus dueños.

Los espacios de búsqueda pueden dividirse asimismo según los personajes a los que representen (desde un punto de vista “negro”, es decir, personajes entendidos como propios de la novela negra: criminal, investigador, víctima). Pues bien, los espacios de búsqueda privados, en gran medida, se limitan a ser espacios propios del criminal. Algunos ejemplos de estos son el gimnasio que posee Elósegui en una nave del paseo de la Florida en UBA²⁸⁴, donde practican boxeo algunos jóvenes implicados en los crímenes de violencia fascista en el barrio de Maravillas, y la casa del mismo Elósegui, situada en la prestigiosa y cara urbanización Puerta de Hierro, en el norte de la ciudad. El narrador dedica una larga y detallada descripción a este chalet, que le cuesta encontrar porque “estaba al final de un camino de grava, tapada por una densa arboleda que la hacía invisible”²⁸⁵. Tras vislumbrar por fin esta casa, Toni se siente decepcionado, pues aunque “había una fuente podían bañarse holgadamente un par de tiburones...”, “el Palacio de El Pardo era un poco mayor, aunque no tenía ese frente de columnas, y por otra parte, el parque del Retiro tenía más árboles que el jardín de Elósegui, de modo que no sé de qué podía presumir”²⁸⁶. La ostentación de la casa del rico promotor es relatada con detalle e ironía, y Toni, que no es bienvenido en ella, consigue acceder a la casa con gran dificultad y ve a Marga por primera vez:

²⁸⁴ UBA, 88

²⁸⁵ UBA, 100

²⁸⁶ *Íbidem*, 101

No era olímpica, por supuesto, pero poseía vestuarios, trampolín, solarium, un pequeño bar de madera imitación cabaña rústica y media docena de mesas de jardín diseminadas alrededor del agua azul de la piscina, que reverberaba a los rayos del sol. Detrás pude ver la cuidada pista terrosa de un campo de tenis. Pero eso no era lo más importante. Al borde del agua una muchacha estaba tendida en una hamaca sin la parte superior del bikini²⁸⁷

La casa no sólo es muestra de la riqueza del promotor gracias a sus negocios, en contraste con el mal estado del barrio que pretende “comprar” en el centro de la ciudad. Por otro lado, se describe con especial ironía, ofreciendo la imagen de un personaje con un gusto megalómano vinculado con el concepto de “nuevo rico”, que se opone frontalmente a la forma de ser de Toni Romano, evidente entre otras cosas por la descripción de sus espacios predilectos en la urbe.

El deseo de muchos personajes de las novelas por salir de la miseria les lleva a menudo a realizar trabajos ilegales y peligrosos para enriquecerse. Así, en *LANE* el joven Zacarías recibe como regalo por su silencio un chalet, adonde se traslada con su madre. Allí habrá de ir Toni para comprobar los últimos datos del caso, en el que el chófer es clave. El chalet se encuentra en una urbanización al final de la calle López de Hoyos:

La calle del Roble, como todas las de la urbanización, era tranquila y bordeada de los mismos chalets, pues se diferenciaban poco uno del otro. Despedí al taxista y caminé buscando el número veinticuatro. No era el lujo de Somosaguas, pero tampoco era mi barrio. Niños bien alimentados corrían en bicicleta y mamás en pantalones vaqueros los vigilaban a distancia. Era una idílica urbanización de clase media con pretensiones. Los casi doscientos metros cuadrados de jardín y los chalets, había de tres tipos, se veían concienzudamente cuidados²⁸⁸.

Los espacios asociados a los criminales se caracterizan por la impersonalidad (todos los chalets son iguales), cierto tipo de aislamiento (urbanizaciones) y la prosperidad, en forma de orden y limpieza. Estos espacios, por lo tanto, funcionan como contraste del centro de la ciudad donde suelen tener lugar los crímenes y donde se observan las diferencias sociales y las consecuencias negativas del capitalismo.

No obstante, las casas de los criminales (esto es, de los criminales que ordenan los asesinatos y otros crímenes, no siempre aquellos que se ensucian las manos) aún adquieren otro significado en estas novelas de Juan Madrid. Así sucede con el piso de Ana en *UBA*, el chalet nuevo de Zacarías en *LANE* y la gran casa *Villa Cristina* en *RDLC*. A ellos acude el detective al final de cada novela para comprobar que sus teorías

²⁸⁷ Íbidem, 104

²⁸⁸ *LANE*, 205

son ciertas y en ellas verbaliza y de este modo se aclara al lector todo lo sucedido, resolviéndose el caso. Se trata, por tanto, de los espacios de la resolución, topos clásicos de la novela policíaca.

CONCLUSIONES

Juan Madrid: La otra cara de la Movida madrileña

La serie de novelas negras protagonizadas por el detective madrileño Antonio Carpintero, alias Toni Romano, ofrece una crónica de la ciudad de Madrid en los años posteriores a la dictadura franquista. Las tres primeras novelas de la serie, que hemos analizado en este capítulo, dan muestra de la representación de la topografía del crimen durante la década de los años ochenta, periodo que coincide con la época de la llamada Movida madrileña. Si los llamados años de la Movida se identifican comúnmente con sus elementos de liberación, hedonismo, diversión, abundancia de expresiones artísticas novedosas ya no marcadas por la censura y de apertura hacia el mundo exterior, la imagen del Madrid del crimen que ofrecen las novelas de Juan Madrid que hemos analizado parece querer mostrar otra cara de la llegada de la democracia y del capitalismo a la capital española. Con un pretendido carácter político (que se contrapone al carácter marcadamente hedonista y apolítico que se atribuye a la Movida²⁸⁹), las novelas exponen los aspectos negativos de la llegada de los nuevos tiempos. Se muestra la intensificación de fenómenos como las drogas, la prostitución o el crimen organizado y se describe la urbe a través de los ojos de un detective que observa con escepticismo su modernización y globalización. Esta visión conservadora del espacio urbano se focaliza fundamentalmente en los espacios del centro de la ciudad, que por una parte son los espacios más antiguos (históricos) de esta y, por otra, aquellos que albergaron precisamente la Movida madrileña (sus locales, bares nocturnos, salas de conciertos, etc.), destacando sobre todo el barrio de Maravillas y el barrio de las Letras.

Estos espacios del centro de la ciudad se asocian en las novelas al protagonista/detective. Puesto que las novelas están narradas en primera persona, es este quien conduce al lector por la ciudad de Madrid y es asimismo su perspectiva la que

²⁸⁹ Julia Nolte en su trabajo sobre el fenómeno de la Movida madrileña objeta a esta concepción del movimiento como “apolítico”, en tanto: “Übersehen wird dabei das subversive Potenzial, wie es etwa in der Suche nach Spaß, im Bekenntnis zu Homosexualität und auch in der Integration fremder Einflüsse (...) oder im Parodieren bestehender sozialer und künstlerischer Manifestationen (...) enthalten ist. (...) Die Movida ist nicht apolitisch, sondern antipolitisch”, NOLTE, J. (2009): op. cit., 59-60

prevalece en la observación de los fenómenos que afectan a la vida en la ciudad. Los espacios asociados al detective están, de este modo, connotados de forma positiva en las novelas. Se trata de las calles y plazas del centro de Madrid y de los locales tradicionales, de “toda la vida”, donde se puede comer y beber comida típica española por poco dinero. La imagen que proyecta el detective es la de una ciudad “barrio” donde todos se conocen. Por lo tanto, los espacios asociados al detective en las novelas, o “espacios del bien”, se caracterizan tanto por una población de extracción humilde como por unos valores basados en la confianza y la vida en común. Estos espacios contrastan con aquellos que asociamos a los criminales, a los culpables de los violentos casos que investiga Romano: ellos viven en prósperas zonas a las afueras o en el ensanche de la ciudad, áreas caracterizadas por la impersonalidad, el anonimato y la privacidad, acompañados a menudo de grandes medidas de seguridad. Entonces, en las novelas de Juan Madrid los criminales representan los cambios en la ciudad que el detective rechaza (así, hemos citado el evidente ejemplo del cartel publicitario en la Puerta del Sol que Romano hace retirar a Hortensia²⁹⁰). Esos cambios hacia la globalización/americanización y modernización de España conducen a la pérdida de los referentes históricos que Toni tanto valora en su ciudad y, como afirma David Harvey, esta pérdida puede dar lugar a la despolitización del ciudadano, ajeno a las necesidades y modos de vida de aquellos que no pertenecen a su “grupo” y despojado de lugares donde reunirse y compartir el espacio público²⁹¹. Como se ha dicho en el capítulo 2.2 de este trabajo, la novela negra de la Transición española adopta el discurso de la acción histórica, y en él el espacio urbano juega un papel primordial, erigiéndose en espacio del desencanto: el protagonista que guía al lector, esto es, el detective, se muestra ajeno a la diversión vinculada a la Movida (los nuevos bares, los jóvenes que se divierten), pues se siente más apegado a los locales antiguos. Así, la imagen de la ciudad que añora Romano se contrapone al Madrid en pleno proceso de cambio que observa en el curso de sus investigaciones, que parece querer borrar las huellas del pasado en su huida hacia adelante, en un movimiento paralelo al de la transición política, caracterizada por la “amnesia colectiva”. La ciudad, pues, se convierte en cómplice de esa amnesia.

La observación de la topografía del crimen aún permite observar el desencanto de otra forma. Las novelas de Juan Madrid dan cuenta de los cambios que se van sucediendo en

²⁹⁰ Cf. página 84 de este trabajo

²⁹¹ Cf. HARVEY, D. (2005): “The Political Economy of Public Space”. EN: <http://davidharvey.org/media/public.pdf>

la ciudad madrileña y de las consecuencias de estos para sus habitantes. Así, la entrada del país en el capitalismo da lugar al apoderamiento de los espacios públicos por parte de algunos, bien a través de la especulación inmobiliaria, bien por medio de negocios como la prostitución o el tráfico de drogas, que pueblan las calles del centro de la ciudad por donde se mueve el detective. Estas calles del centro de Madrid, que constituyen en las novelas la topografía del crimen, ilustran lo que podríamos llamar “los márgenes del centro”, esto es, a los personajes marginales de la ciudad que se encuentran, no obstante, en pleno centro de esta. La obra de Juan Madrid no da cuenta de una ciudad turística, centro de la diversión en Europa, ni de una ciudad histórica, con monumentos y museos o amplias avenidas. Su imagen de Madrid se condensa en la imagen de un barrio popular que se está viendo invadido por nuevos fenómenos que afectan negativamente a las vidas de algunos de sus habitantes. Además, se concentra en los personajes más humildes desde el punto de vista socioeconómico, algunos de los cuales se convierten en víctimas de crímenes por ayudar a Toni. La ciudad se erige en símbolo de las diferencias sociales y de las consecuencias de la llegada del capitalismo por un lado y, por otro, de la cercanía entre el poder y el crimen, en tanto los “espacios del mal”, esto es aquellos asociados a los criminales, suelen encontrarse en zonas prósperas de la ciudad.

De este modo, los espacios de búsqueda del detective, espacios generalmente públicos, niegan u ofrecen una “contraimagen” del Madrid de la Movida, en tanto muestran una ciudad que no ha logrado eliminar las diferencias sociales y que a la vez es cómplice del olvido asociado a la transición política. Los espacios del crimen, sin embargo, son en general de tipo privado. Ciñéndonos estrictamente a los crímenes literales que se encarga de investigar Toni Romano, estos tienen lugar o bien en las propias casas de las víctimas, o bien en espacios connotados negativamente en las novelas: los no-lugares como el aparcamiento donde vive Yumbo, la nave industrial donde intentan matar a Toni en UBA, o el club Gavilán, que el investigador caracteriza como “sórdido” en LANE.

Observamos, por una parte, cómo el espacio cambia de significado al convertirse en “escenario de un crimen”. La topografía del crimen en las novelas de Madrid contiene diferentes tipos de espacios que albergan la comisión de un crimen, pero todos se muestran aptos para la comisión de este desde un principio, salvo *Villa Cristina*, el chalet lujoso donde la suegra de Luis Robles y su ayudante fingen el suicidio de este

amigo de Toni. La diferencia en este caso es que el chalet no es sólo la casa de la víctima, sino también el hogar de los responsables de su muerte. La comisión del crimen convierte este hermoso chalet en un espacio de muerte y secretos de familia, un bello envoltorio que encierra un negocio fraudulento que hace muy ricos a sus dueños poniendo en peligro la salud pública.

El crimen pues, convierte en feos hermosos lugares y deja al descubierto la miseria moral en cualquier ámbito y la falsa apariencia de aquellos que más tienen. La variedad en cuanto a espacios del crimen pone de manifiesto la indefensión del hombre ante el mal y el carácter endémico de este. En estas novelas, en efecto, el mal se encuentra en cualquier rincón de la ciudad, sin importar su prosperidad o su miseria.

En definitiva, la topografía del crimen que ofrecen las novelas negras escritas por Juan Madrid durante la época de la denominada Transición se caracteriza por ofrecer otro rostro de la célebre (y celebrada) Movida madrileña. La observación de los espacios del crimen y los espacios de búsqueda ofrece una imagen de ciudad en la que el mal es ineludible, mientras el espacio público se convierte en objeto del capital privado y el ciudadano asiste, impotente, a la desaparición de sus “lugares de memoria”.

3.2.2 José Ángel Mañas

La imagen de Madrid en la novela negra de los años noventa: José Ángel Mañas

Como se ha visto en el punto 1.3 de este trabajo, los años noventa del siglo XX se caracterizaron por una menor producción de novela negra española, al menos tal como se venía cultivando el género hasta entonces. El “boom” de la Transición desembocó en una cierta sequía de colecciones y de obras tales como las que habían aparecido tras la dictadura. Sin embargo, la producción de novela negra no desapareció y sí se produjo una mayor mezcla de géneros y experimentación por parte de los autores, sin mantener la fidelidad a una estructura determinada.

En este contexto, resulta de interés para este trabajo la obra de José Ángel Mañas, autor representativo de la literatura española de los años noventa. El interés de este autor por el género negro ha sido creciente y culmina con la creación de la serie de novelas protagonizadas por los policías Pacheco y Duarte, cuya primera aparición literaria estudiaremos aquí.

José Ángel Mañas (Madrid, 1971) resulta finalista del premio Nadal con su primera novela, *Historias del Kronen* (1994)²⁹², que pronto se erige en emblemática de la generación de los noventa. Junto a autores como Ray Loriga, Mañas es incluido en el subgrupo de la “cofradía del cuero” por Sabas Martín²⁹³, por estar su obra impregnada de la estética del rock y la cultura de la imagen. Asimismo, obras como *Historias del Kronen* se caracterizan por un lenguaje directo y con abundancia de diálogos, imitando la oralidad²⁹⁴, por temáticas que giran en torno a las drogas, el sexo, el alcohol y la violencia, y por una clara influencia de referentes anglosajones.

Historias del Kronen es la primera parte de la llamada por el autor “tetralogía del Kronen”, compuesta asimismo por *Mensaka* (1995), *Ciudad Rayada* (1998) y *Sonko95* (1999), que José Ángel Mañas denominó “novelas punk” o “nobelas” y con las que, según él mismo, perseguía las cualidades estéticas de la velocidad, la autenticidad y la

²⁹² Tras el gran éxito de la novela, en 1995 Montxo Armendáriz realizó una película basada en ella y con el mismo título

²⁹³ Citando a Jorge Herralde en su Introducción a: *Páginas Amarillas* (1997), Madrid, Lengua de Trapo, XIV

²⁹⁴ Odarthey-Wellington relaciona esto con la proximidad de la literatura de este grupo con el cine. Cf. ODARTEY-WELLINGTON, D. (2008): *Contemporary Spanish Fiction: Generation X*, Newark, University of Delaware Press, 28-48

crudeza²⁹⁵. *Sonko95*, última de las novelas de la tetralogía, avanza elementos de las obras posteriores del autor, apareciendo por primera vez la pareja de policías formada por Pacheco y Duarte. Esta novela constituye, pues, el tránsito hacia su obra “post-Kronen”, en la que estos personajes protagonizan novelas policíacas negras como *Caso Karen* (2005) o *Sospecha* (2010). Otras novelas destacadas de José Ángel Mañas son *Soy un escritor frustrado* (1996) y la reciente serie negra por entregas, escrita a cuatro manos con Antonio Domínguez Leiva, *El hombre de los 21 dedos*.

En este capítulo trataremos dos novelas de Mañas publicadas a finales de los años noventa y cuya acción transcurre en la segunda mitad de esta década en Madrid. En primer lugar, *Ciudad Rayada*²⁹⁶, novela que aunque no cuenta con un argumento de tipo indagatorio sí posee rasgos reconocibles de la novela negra y el thriller, constando de elementos que la sitúan en el grupo de obras que aquí estudiamos; y en segundo lugar, *Sonko95*²⁹⁷, obra en la que se encuentran dos narraciones paralelas, una de ellas un relato policíaco negro que centrará nuestra atención.

En *Ciudad Rayada*, primera de las novelas que estudiaremos, se cuentan, a través de un narrador homodiegético que se dirige en segunda persona al lector, las complicaciones que surgen en la vida de Kaiser, un joven traficante de drogas en Madrid que se ve obligado a tomar medidas cuando un conocido suyo decide vender mercancía en su territorio. Tras matar a su rival, llamado Gonzalo, Kaiser ha de emprender la huida de la ciudad, adonde sin embargo regresa al poco tiempo. Finalmente, el joven protagonista sale airoso de su crimen al morir asesinado el policía que lo amenazaba, que era, además, quien le proporcionaba la droga. En la novela se suceden, de este modo, crímenes, búsquedas, persecuciones y huidas en la ciudad de Madrid y sus alrededores, generando una topografía del crimen que estudiaremos más adelante.

Ciudad Rayada sigue la estructura de las novelas negras protagonizadas por un delincuente, en las que se cuestionan los conceptos víctima/verdugo y varía el modo de generar la intriga, basada en la huida y en la incertidumbre acerca de cuáles serán los próximos pasos del protagonista-delincuente. En este sentido, *Ciudad Rayada* también se acerca al género de la *road-movie*.

²⁹⁵ Nota del autor en *Sonko95*, Destino, 1999

²⁹⁶ MAÑAS, J. Á. (1998): *Ciudad Rayada*, Madrid, Espasa Calpe,

²⁹⁷ MAÑAS, J. Á.: (1999): *Sonko95*, Barcelona, Destino

El protagonista de la novela, con cuya voz coincide la del narrador, procede de un entorno acomodado y se dedica al negocio de la droga por gusto, respondiendo sus elecciones vitales o bien a intereses económicos, o bien puramente hedonísticos: “yo sólo quiero vivir bien, con pelas, lo que quiere todo el mundo. Y si tuviera talento para otra cosa, la haría. Siempre que pudiera ganar lo mismo que gano ahora, como es lógico”²⁹⁸. Por otro lado, la aparición de policías y políticos corruptos y de padres que no pasan tiempo con sus hijos (como el del propio protagonista) como representantes de la generación anterior que tiene el país a su cargo, da fe de una sociedad en la que nadie es inocente.

Al igual que las obras de Juan Madrid que se han estudiado anteriormente, *Ciudad Rayada* está íntimamente relacionada con su momento de publicación, constituyendo una suerte de “instantánea” de los años noventa en Madrid. El propio protagonista-narrador hace a menudo referencia a la época en la que vive y, a través de los datos que diferentes personajes mencionan, podemos situar la acción de la novela entre la cuarta legislatura del gobierno socialista y el comienzo del primer Gobierno del Partido Popular, en 1996 (“en la tele hablaban de uno de los miles de casos de corrupción que habían salido después de lo de Roldán”²⁹⁹, “vosotros votaréis, ¿no? Que luego al mostachos del Pepé le entra la vena...”³⁰⁰, “Ocurrió pasadas las elecciones”³⁰¹). La intención de situar la obra en un tiempo reconocible para el lector se hace, pues, explícita.

Por otra parte, se apela a un público específico que pueda, de hecho, comprender y sentirse identificado con el lenguaje y los temas tratados, muy apegados al momento de publicación de la obra. Se trata de una obra codificada para quien no disponga del conocimiento o experiencia de ciertos códigos generacionales esenciales al protagonista, tales como la música electrónica, que Kaiser admira y compone él mismo, y los referentes cinematográficos³⁰². Igualmente, el lenguaje jergal hablado por Kaiser y sus amigos, propio de los jóvenes madrileños del momento y del ambiente de la noche y las drogas en el que el joven protagonista se mueve, requiere de conocimiento para su

²⁹⁸ *Ciudad Rayada*, 109

²⁹⁹ *Íbidem*, 20

³⁰⁰ *Íbidem*, 42

³⁰¹ *Íbidem*, 69

³⁰² En palabras de Germán Gullón, en la novela de los jóvenes autores de los años noventa “(...) junto a la realidad palpable, se supone que el lector domina un parareferente informativo, compartido por todos como si fuera la luz del sol”, GULLÓN, G. (1996): “Cómo se lee una novela de la última generación (apartado x). En: *Ínsula*, 589-590: 32

comprensión, a la vez que contribuye a la caracterización de los personajes y acerca la obra a la oralidad. Mañas, asimismo, introduce otro elemento que contribuye a dotar de “oralidad” al relato, cambiando la grafía cuando el protagonista-narrador está drogado.

Ciudad Rayada se muestra, en fin, como una novela muy específica de un espacio determinado (Madrid) en un momento determinado (la década de los noventa), pero al contrario que las novelas de Juan Madrid que hemos analizado en el apartado anterior, no se muestra en ella ninguna nostalgia por el pasado.

En relación con la rigurosa actualidad de la novela está la importancia que Kaiser achaca a su juventud, incluso siendo posible observar una cierta “apología” de ella en su narración. El protagonista se muestra poco comprendido por las personas de más edad o “fósiles”, hacia quienes parece sentir cierto desprecio:

Yo no suelo tratar con fósiles, sabes, quiero decir que no sé muy bien de qué hablarles. Algunos veinteañeros todavía se enteran de la movida. Pero a partir de los treinta, nada, ésos no se coscan de una mierda. A veces cuando me encuentro con alguno, tengo la impresión de que vivimos en planetas diferentes, como si nunca hubieran sido como yo³⁰³.

Asimismo, el joven muestra un nulo interés por la historia o la política, constituyendo sus referentes la música y los medios audiovisuales contemporáneos. Como afirma Gonzalo Navajas, “la estética ahistórica (...) vive sólo en un tiempo puntual presente”³⁰⁴.

El espacio urbano de Madrid visto por Kaiser está claramente marcado por esta percepción de la realidad. Si bien el protagonista, gran conocedor de la capital española, se mueve por todas las zonas y conoce gente en cada barrio, no muestra especial afecto por sus espacios históricos. Para Kaiser, que vive con tanta conciencia el presente y carece de interés por el pasado, el Madrid antiguo resulta ridículo, con edificios y esculturas que le parecen fruto del consumo de drogas por parte de quien los construyó:

Les dije ke sí, ke ya me había fijado, ke el centro estaba lleno de edificios monumentales kon estatuas ke no pintan nada encima de los tejados: kaballos kon alas, gordas kon kasko y lanza, kabezas de kokodrilos; kosas ke parecen de tripi y demuestran lo rayados ke estaban los madrileños de antes³⁰⁵.

³⁰³ *Ciudad Rayada*, 144-145

³⁰⁴ Según afirma este autor sobre la narrativa de Mañas y otros autores en los noventa “estamos ante una producción hecha no sólo sin la historia sino contra ella, al margen del pasado, establecida en la provisionalidad y la negación de una fijación en las raíces temporales y culturales”. En: NAVAJAS, G. (2002): op. cit., 72.

³⁰⁵ *Ciudad Rayada*, 177

Así, el protagonista muestra la misma lejanía de la ciudad “histórica” que de los “fósiles” o adultos mayores que él, con respecto a quienes se muestra una clara brecha generacional. Por otro lado, el joven niega los elementos monumentales de la capital española, aquellos que forman la imagen emblemática de la ciudad por su interés histórico y/o artístico. Como afirma Ingenschay, la novela sí muestra al héroe paseando por el centro de la ciudad, mencionando todos sus lugares emblemáticos. Sin embargo, la visión del personaje de estos lugares puede caracterizarse como “irreverente”, lo que contrasta con su afecto por la M-30, un espacio ya prototípico del Madrid posmoderno que Kaiser gusta de observar y escuchar, incluyendo el sonido de la autovía incluso en sus mezclas de música electrónica. En cualquier caso, efectivamente la novela ofrece un carácter madrileño, especificado en la conclusión de Kaiser tras recorrer el centro de la ciudad: “pensé: joder, Madrid es bonito. Nadie lo dice, quiero decir que no es como Barcelona, que todo el mundo se pasa la vida diciendo qué flipe (...) Pero Madrid es Madrid y eso no tiene discusión”³⁰⁶.

Sin embargo, como decimos, Kaiser muestra una visión irreverente y en gran parte negativa de aquellos espacios históricos típicos de la imagen de la ciudad de Madrid. El protagonista de la novela vive una ciudad joven y para jóvenes, cuyas virtudes son la fiesta y el acceso a las drogas, como él mismo señala ante dos turistas holandesas. Por lo tanto, dice Kaiser:

Yo, si fuera, alcalde, lo ke haría kon todo el centro, lo mandaría tomar por kulo y me traería a los japoneses para ke konstruyeran torres bien modernas, y de paso, metería a todos los fósiles en buses y los enbiaría al Koto de Doñana; los fósiles, donde tienen ke estar es en los pueblos, ¿no?³⁰⁷

Kaiser ensalza el espacio urbano como exclusivo de la juventud, lo que se corresponde con el modo de vida que él y sus amigos llevan en la ciudad, marcado por el ambiente de la noche y las drogas, de modo que otro modo de vida que no conste de estos elementos es anticuado o viejo, incluso propio de la vida rural.

Si el modo de vida de Kaiser y los demás personajes importantes de la novela da cuenta de una ciudad nocturna, de discotecas, drogas, y sobre todo de música electrónica típica de los años noventa, la relación de los personajes de *Ciudad Rayada* con Madrid ofrece otra característica propia de la urbanización de la capital española en esa década, dando

³⁰⁶ *Ciudad Rayada*, 184

³⁰⁷ *Ibidem*, 178

muestra de una urbe en la que cobran importancia las zonas suburbanas y periféricas³⁰⁸, puesto que aunque su negocio lleva a Kaiser a la zona centro de la ciudad (donde se encuentran los locales donde trafica, como El Bombazo y El Venenciano, ambos “por ahí en Alonso Martínez”³⁰⁹), tanto él como la mayoría de sus amigos viven en zonas de la periferia: él y su padre se acaban de mudar al barrio residencial de Alameda de Osuna; su amigo Kiko vive en La Elipa y Andrés en Manoteras, ambos humildes barrios cercanos a la M-30; por ello, es constante el movimiento entre el centro y las afueras.

Asimismo, cuando el protagonista y su novia pasan tiempo juntos de día (esto es, no en bares ni discotecas), sus planes para divertirse nunca tienen lugar en espacios históricos de Madrid: van al centro comercial Arturo Soria, al Burger King de Avenida de América o al parque de Atracciones, todos ellos no-lugares propios de la postmetrópolis y caracterizados por ser espacios de consumo. Además, todos se hallan fuera del radio de la M-30, que circunvala el centro de la ciudad de Madrid conocido tradicionalmente como “la almendra”.

Sin embargo, hay otro espacio fuera del radio de la M-30 que ofrece a Kaiser y a Tula una experiencia por la que no hay que pagar: contemplar la ciudad desde las alturas. Lo hacen desde el Parque del Cerro del Tío Pío, conocido también como “parque de las siete tetas”, en el distrito de Vallecas. Se trata de una zona verde desde donde hay espectaculares vistas de la ciudad y adonde Kaiser va para tranquilizarse cuando está muy “rayado”³¹⁰. Como afirma Ingenschay, esto es una nueva muestra del afecto de Kaiser y Tula por su ciudad³¹¹, del carácter madrileñista de la novela. Pero la imagen que se ofrece de la urbe, de nuevo, resulta novedosa, pues está formada a partir de construcciones recientes de la ciudad: el planetario de Atocha (en el parque Tierno

³⁰⁸ “Peripherisierung von Bevölkerung und Wirtschaft ist das Schlagwort, das die Prozesse der 90er Jahre im Großraum Madrid am treffendsten charakterisiert”. WEHRHAN, R. (2003): op. cit., 23

³⁰⁹ *Ciudad Rayada*, 9. La zona alrededor de la plaza de Alonso Martínez, en el distrito de Chamberí, se encuentra en pleno centro de la capital española, muy cerca de los barrios ya citados de Chueca y Malasaña. Se trata de una zona conocida por la abundancia de locales de diversión nocturna.

³¹⁰ Este espacio aparece con una función semejante en otra novela de la época relacionada con un crimen: *El otro barrio*, de Elvira Lindo (1998). Allí gusta de reunirse el protagonista, un joven de Vallecas, con sus amigos y es adonde huye tras verse envuelto en varias muertes. Cuando su abogado se dirige a este cerro observa que: “...es verdad que era impresionante. Es verdad que aquello se parecía en algo a la soledad cósmica, si es que eso existe. Madrid se veía a lo lejos y a un nivel mucho más bajo, como si se viera desde un planeta diferente”. LINDO, E. (1998): *El otro barrio* Madrid, Ollero y Ramos, 61. David Knutson realiza un análisis detenido de esta obra de Lindo en relación con el espacio urbano de Madrid en: KNUTSON, D.: “Spanish Crime Fiction and Madrid: Moving Up, Looking Back”. EN: CRAIG-ODDERS, R. W. y COLLINS, J. (eds.) (2011 – 1ª ed. 2009): *Crime Scene Spain. Essays on Post-Franco Crime Fiction*, McFarland, Kindle Edition, capítulo 7.

³¹¹ Cf. INGENSCHAY, D. (2002): op. cit., 147

Galván), la ya mencionada autovía M-30, el Pirulí (como se denomina Torrespaña, Centro Emisor de radio y televisión) y las torres inclinadas de Plaza Castilla³¹², todos ellos envueltos “en su champiñón de polución”³¹³. Además de destacar la alta contaminación de la capital, ofreciendo, por tanto, otro aspecto negativo de esta, Kaiser cita como elementos emblemáticos de su imagen de Madrid construcciones de las últimas décadas propias de la urbe posmoderna, ignorando por completo los espacios históricos y monumentales más antiguos y típicos de la capital española.

Esta ciudad de construcciones actuales, espacio para jóvenes y ciudad de bares y discotecas donde llevar a cabo su negocio, “condición para su modo de vida”³¹⁴, además de donde vivir, no sólo es íntimamente conocida por el protagonista, que tiene su callejero en la cabeza, sino que además lo atrae como un imán, de modo que tras su breve huida de Madrid, cuando Kaiser regresa a ella: “(...) me sentía como una rata cuando vuelve a su jaula y tuve la impresión de que la puta ciudad tenía un imán que me atraía y no me dejaría abrirme aunque lo intentara”³¹⁵. Madrid, en tanto jaula/cárcel que atrae al joven narcotraficante y no le deja salir, adquiere las cualidades de una droga, que proporciona un placer momentáneo, pero a la vez genera una adicción difícil de combatir.

La segunda novela que nos ocupa, *Sonko95*, consta de dos narraciones paralelas en capítulos alternos³¹⁶. La narración principal es contada en primera persona por uno de los protagonistas de la acción, trasunto del propio autor, con la aparición esporádica de monólogos interiores de otros personajes. El narrador es un joven escritor que decide prestar dinero a unos amigos para sacar adelante un bar y a la vez trata de escribir una novela, actividad que se ve dificultada a menudo por la vida nocturna y llena de excesos que lleva. La narración paralela se corresponde con la novela que está escribiendo, un relato policíaco negro protagonizado por los inspectores de la brigada de homicidios

³¹² Según Compitello, refiriéndose a la película *El Día de la Bestia*, “Si algún proyecto de diseño se puede calificar como “casa del diablo”, es el de las torres KIO, no sólo porque su forma inclinada se puede interpretar como el intento de Satán de imitar la forma de la casa de Dios, sino porque representan todo lo que fue mal en la historia de la urbanización en España bajo el socialismo, y en el rediseño de Madrid en las manos de los gobiernos que sucedieron al PSOE en los años noventa”. COMPITELLO, M. A. (2003): op. cit., 341

³¹³ *Ciudad Rayada*, 195

³¹⁴ INGENSCHAY, D. (2002): op. cit., 146

³¹⁵ *Ciudad Rayada*, 156

³¹⁶ Para su publicación en edición digital, el autor decidió separar ambas partes y editar dos novelas: *Sonko95* (Literaturas Comunicación, 2011), con la narración del autor en primera persona, y *Caso Ordallaba* (Literaturas Comunicación, 2011), con el relato policíaco, ambas revisadas y editadas por él. Aquí, sin embargo, utilizamos la edición original de 1999.

Julián Pacheco y Nacho Duarte, que investigan los asesinatos de un productor de cine y dos travestís en el Madrid de los noventa. La novela de Mañas presenta pues como investigadores a dos miembros de los Cuerpos de Seguridad del Estado quienes, no obstante, poseen rasgos muy diferentes y ofrecen una imagen no unitaria, sino con dos facetas bien distintas, de quienes integran estas instituciones.

Al contrario que en *Ciudad Rayada*, en el relato policíaco que integra *Sonko95* no son explícitas las referencias temporales, sino que determinadas observaciones permiten situar la acción en la década de los noventa: así, Duarte ha de encargarse del tamagotchi de su hija, un juguete que gozó de gran popularidad en la segunda mitad de esta década en España³¹⁷; por otra parte, como se verá, cobra gran importancia en el relato el barrio de Chueca de Madrid, que ya aparece como el barrio homosexual de la capital, carácter que adquirió definitivamente en la década de los noventa. La mención de estos elementos contemporáneos permite pues, situar el relato policíaco en dicha década.

Sonko95, como ya se ha mencionado, supone una novela de transición desde las novelas “Kronen” de Mañas hacia su obra posterior. La propia novela se erige de hecho en autorreferencial, en tanto se tematiza en ella esta transición, ejemplificada con el relato policíaco que escribe el protagonista, primero de una serie que el autor Mañas ha continuado. Así, su amigo Tino le dice al narrador: “...tienes que innovar. No te puedes quedar siempre en lo mismo. Esto (...) ya lo has hecho. Tu tono existencial está desfasado”³¹⁸ y más tarde: “abre cualquier periódico, lo alucinante es que no hayan salido cientos de novelas negras con tanta mierda que ha habido”³¹⁹. La ficción se confunde con la realidad, al estar la narración principal contada en forma autobiográfica. En ella, el escritor se encuentra en un periodo de cambio en el que además de reflexionar sobre su obra, lo hace sobre su estilo de vida en general. En la narración principal de *Sonko95* el protagonista se traslada un tiempo a Francia con su novia para alejarse del mundo de la noche y las drogas y terminar su nueva novela. El final de la novela supone, asimismo, el final de una etapa en la escritura de Mañas. Podríamos afirmar, pues, que la narración principal representa el final de su obra anterior (a la que pertenece *Ciudad Rayada*) y el relato policíaco su nueva obra, u obra futura.

³¹⁷ Según Wikipedia, este juguete fue inventado en Japón en 1996.

³¹⁸ *Sonko95*, 160

³¹⁹ *Sonko95*, 161

Respecto a la configuración de la imagen de la ciudad, Madrid aparece en la parte principal representado predominantemente por la zona del centro, donde se encuentran los bares en los que los personajes pasan las noches, sobre todo el Sonko, en la calle Argensola (en la zona de Alonso Martínez). La capital española se muestra como espacio de noche y drogas, de donde el escritor ha de huir para desintoxicarse y conseguir terminar su novela³²⁰.

En este capítulo, sin embargo, como ya se ha indicado, nos centraremos exclusivamente en el relato policíaco que integra *Sonko95*, en el que cobra una especial importancia el barrio de Chueca, consolidado como barrio homosexual de la capital española.

LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN *CIUDAD RAYADA* Y *SONKO95*

Como ya hemos señalado anteriormente, *Ciudad Rayada* no consta de una estructura policíaca, sino que se trata de una obra que mezcla rasgos de varios géneros: road-movie, thriller, novela negra. Para nuestro estudio son de interés aquellos espacios específicos de la poética “negra”, es decir todos aquellos relacionados con el crimen y sus consecuencias (ya sea una búsqueda o una huida), así como con los personajes típicos del género (investigador, criminal, víctima), sin olvidar que la propia representación del espacio urbano constituye una característica que acerca esta obra al género negro, en tanto la ciudad se muestra como espacio generador del crimen.

Por su parte, *Sonko95* consta de dos narraciones paralelas de las cuales, como hemos dicho, para este trabajo sólo tomaremos la narración policíaca protagonizada por los inspectores Pacheco y Duarte, a la que, a partir de ahora nos referiremos como “Caso Ordallaba”³²¹.

³²⁰ Laura E. Tudoras realiza un detallado análisis de la configuración de la imagen de Madrid en *Ciudad Rayada* y *Sonko95* en su tesis doctoral de 2004 “La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna (ámbito románico)”. En: <http://eprints.ucm.es/tesis/fl1/ucm-t27819.pdf>

³²¹ No debe confundirse, sin embargo, con la novela en edición digital a la que nos hemos referido en la nota 316 que, como hemos indicado, ha sido revisada y editada por el autor.

Espacios del crimen

Públicos

Como su propio título indica, *Ciudad Rayada* da cuenta de un Madrid fuera de sí, loco y drogado³²². La capital española se muestra en su totalidad como espacio nocturno, de las drogas y la fiesta, pero igualmente como espacio del delito, en tanto el joven Kaiser se mueve por toda ella para vender sus drogas. En este sentido, la ciudad se erige en “generadora” de trabajo para Kaiser y, por ende, en generadora de un delito como es el tráfico de drogas.

De hecho, en la novela muchos espacios se muestran como característicos del mal y el delito, resultando una imagen global negativa de la ciudad. Así, el negocio de Kaiser cuenta con la colaboración de un policía corrupto, apodado el Barbas, que provee al joven con droga. Este personaje sin escrúpulos se caracteriza por su doble moral (ejemplo de ello es su actitud ante la propia droga, que proporciona por un lado a Kaiser afirmando, sin embargo, que no tolera que su hijo la consuma) y controla el barrio de la comisaría donde trabaja (“una de las más importantes del distrito centro”³²³), de modo que este resulta “súper tranquilo”, en palabras de Kaiser. De este modo, se muestra una ciudad corrupta y controlada por corruptos³²⁴.

También la imagen del parque del Retiro se forma a través de los delitos y crímenes que en él tienen lugar. Por una parte, se trata del espacio donde la banda del Nacle se dedica a engañar a hombres para atacarles y robarles violentamente; por otra, cuando Kaiser decide tumbarse a descansar allí tras varios días de huida (“Allí había mogollón de peña, la banda tirada por el suelo tomando el sol, y después de perderme por alguno de los caminitos de tierra me senté a la sombra de un plátano inmenso”³²⁵), no resulta un lugar tan idóneo, pues al despertar el joven descubre que un mimo le ha robado parte de la mercancía. Por lo tanto, incluso el parque por excelencia del centro de Madrid resulta ser un espacio peligroso del que el protagonista ofrece una visión negativa: el agua del

³²² El propio Kaiser trata de explicar a las turistas holandesas el significado del adjetivo “rayado” de la siguiente forma: “Se dice kuando... pues kuando te blokeas y no sueltas una idea, komo los binilos, ke se rayan y no saltan de surko. Y también kuando alguien está muy zumbao, por ejemplo. Y kuando bas de tusas y...”. *Ciudad Rayada*, 178 (nótese el cambio de grafía, que hemos mencionado anteriormente).

³²³ *Ciudad Rayada*, 82

³²⁴ Confirmándose pues las dudas expresadas por Toni Romano acerca de los presuntos cambios que en este aspecto había de traer la democracia.

³²⁵ *Ciudad Rayada*, 185

estanque sucia, las carpas “realmente vomitivas”, el monumento [a Alfonso XII] lleno de grafitis, un moro vendiendo hachís, “lo de siempre en el puto Retiro, demasiada basca y eso”³²⁶.

En “Caso Ordallaba” la imagen de la urbe resulta igualmente negativa y apta para el crimen, espacio de corrupción y desigualdades sociales, con un importante papel de la droga y el mundo de la noche. En este relato cobra especial importancia un barrio concreto, el de Chueca, relacionado con la naturaleza de los crímenes que se investigan.

Veamos a continuación qué tipos de espacios albergan los asesinatos que centran la acción en *Ciudad Rayada* y “Caso Ordallaba”.

Abiertos

En las dos novelas que nos ocupan la mayoría de los asesinatos tiene lugar en espacios públicos abiertos, cobrando un rol especialmente destacado el descampado como espacio del crimen. Así, en *Ciudad Rayada* Kaiser decide hablar seriamente con Gonzalo, que pretende hacerle la competencia vendiendo droga en su territorio. Para ello cuenta con la ayuda de Andrés, que atrae al adversario hasta su barrio, Manoteras. El propio protagonista se refiere en broma a la zona como “[Manoteras] donde te roban la cartera y no te enteras”³²⁷. Andrés lleva a Gonzalo hasta un descampado al lado del colegio Cristo Rey, “donde a veces iban los yonkis de la zona a pincharse”³²⁸ y es allí donde Kaiser le dispara, lo que más tarde sabremos le ha producido la muerte por desangramiento. El espacio del crimen es un claro cómplice de Kaiser, que lo ha elegido por su aislamiento y degradación.

En “Caso Ordallaba” la investigación de dos muertes recientes lleva a Pacheco y Duarte a revisar un antiguo caso, el asesinato de un joven travestí dos años antes. Ambos policías se dirigen a la zona donde murió a golpes el joven Sabino Romero, de nuevo un descampado en Manoteras:

Y un par de manzanas más allá, en medio de un solar, ven una casita semiderruida con paredes de cal blanca que parece sacada de un pueblecito de Andalucía, restos de un tiempo que ha arrollado la ciudad.

(...) Delante de la casa, en el suelo, entre los yerbajos, quedan los restos de un fuego y decenas de cascos de cerveza cubiertos de ceniza. Pacheco aparta una

³²⁶ *Ciudad Rayada*, 186

³²⁷ *Ibidem*, 87

³²⁸ *Ibidem*, 87

plancha de madera que tapa la entrada de la choza. Dentro han echado abajo el único tabique y el techo está en una condición pésima. Contra la pared del fondo se apilan un par de colchones rajados y manchados de meado. Y entre los cascotes más latas y botellines de cerveza, cartones, colillas de cigarros, colillas de porro, una silla rota, una sogá enrollada en una esquina, y los restos de lo que debió de ser un jersey...³²⁹

El descampado vuelve a convertirse en cómplice del crimen por su aislamiento, así como por su suciedad, que contribuye a la desaparición de pruebas, de modo que afirma el propio inspector Duarte: “Ya podía gritar, que por la noche... (...) Con tanta basura y tanto escombros en media hora está hecho”³³⁰.

Por otra parte, la caseta, que remite a un tiempo pasado en la ciudad, se encuentra repleta de desechos, apareciendo como un espacio especialmente sórdido y marginal, fruto de los cambios urbanísticos en la zona. El barrio donde se encuentra este no-lugar, asimismo, se representa como desfavorecido:

De vuelta en Madrid se meten por Golfo de Salónica, que marca la frontera entre Manoteras y el Pinar [de Chamartín], donde se construye a marchas forzadas: en el Pinar edificios de veinte kilos para arriba el piso de dos habitaciones, y en la acera de enfrente los de protección oficial³³¹.

Así pues, Manoteras, un barrio humilde caracterizado negativamente por el protagonista de la novela anterior, aparece de nuevo aquí como espacio del crimen. La breve descripción que realiza el narrador nos permite, en este caso, identificar dos zonas de la ciudad socioeconómicamente desiguales que se encuentran frente a frente, mostrando las diferentes caras de la ciudad y, al mismo tiempo, una imagen que podría corresponderse con el urbanismo posmoderno definido por David Harvey por no tener en cuenta objetivos sociales³³².

De nuevo en *Ciudad Rayada*, el propio Kaiser también está a punto de morir en un descampado cercano a la M-30, donde el Barbas le golpea y le amenaza para que no vuelva a la ciudad en un tiempo. En este caso, de nuevo al aislamiento se suma la situación de este no-lugar en una zona deprimida, pues aparte de un desguace, lo siguiente que localiza Kaiser y que le ayuda a orientarse con rapidez es un poblado de chabolas.

³²⁹ Sonko95, 230

³³⁰ Íbidem, 230

³³¹ Íbidem, 229

³³² Véase HARVEY, D. (2008 – 1ª ed. 1990): *The Condition of Postmodernity*, Malden, Blackwell, 66-98

Cuando por fin me tranquilicé, me puse a controlar los alrededores. A un lado estaba la Emetreinta, bien iluminada, con ese ruido que tengo todo el día metido en la cabeza. Al otro había unas chabolas pegadas a una pared medio derruida, y junto a ellas, el borrico, atado a un poste de madera. Siempre me ha alucinado eso de Madrid, sabes, que en cuanto sales un poquito te encuentras con chabolas por todos lados³³³.

Kaiser no parece sentir miedo por encontrarse allí solo; de hecho, en cuanto se da cuenta de que su conocido Chalo vive precisamente en dicho poblado decide ir a buscarlo, mostrando su familiaridad con este espacio³³⁴, del que destaca la buena vida de los gitanos que habitan las chabolas, que él conoce directamente.

Resulta evidente que el descampado, no-lugar propio de la periferia de Madrid (ciudad densamente urbanizada en su centro), y más concretamente el descampado en zonas desfavorecidas de la urbe, se erige como espacio del crimen predominante en la obra de Mañas³³⁵. Elegido por su aislamiento y por la facilidad de ocultar pruebas en él, se trata de un espacio propio de crímenes premeditados, desde un ajuste de cuentas a un crimen de odio.

Otro espacio abierto donde tiene lugar un asesinato en *Sonko95* es la Casa de Campo, en su faceta de espacio de la prostitución. Allí aparece el cadáver de un travestí que trabajaba allí. De nuevo, pues, una zona verde de la ciudad de Madrid se presenta no como espacio del ocio y el deporte, sino en su imagen negativa de espacio para la prostitución. Asimismo, la descripción que se ofrece de este espacio por la noche no deja lugar a dudas acerca de su aptitud para el crimen:

La Casa de Campo está a oscuras y cada dos pasos te encuentras con putas al borde de la carretera que te enseñan las tetas o te dicen con el dedo que te acerques

³³³ *Ciudad Rayada*, 124

³³⁴ En claro contraste con la imagen que de estos poblados se muestra en *Tiempo de Silencio*, donde se pone de manifiesto el desconocimiento del protagonista de clase media, Pedro, sobre los poblados de infraviviendas y su estupor al visitarlos, así como la enorme distancia social y económica entre los habitantes de las diferentes zonas de la ciudad. En palabras de Albrecht Buschmann, la función del barrio de chabolas en la novela de Martín-Santos es la de polo opuesto del centro, del que se critica su discurso (el discurso franquista) imperial al mostrar la visión extrañada de la periferia. Así, explica este crítico: “Ihm geht es nicht mehr um eine realistische Beschreibung der Peripherie, etwa mit sozialkritischer Intention, sondern um die Etablierung eines verfremdeten Blicks auf die Peripherie; über diesen Umweg transportiert er seine Kritik am Zentrum (am Franquismus als dem zentralen gesellschaftlichen Ordnungssystem)”. BUSCHMANN, A. (2000): “Peripherie ohne Zentrum? Vom Funktionswandel der Metropolendarstellung bei Martín-Santos und Pasolini, Lodoli und Umbral”. EN: BUSCHMANN, A. e INGENSCHAY, D. (eds.): op. cit., 106

³³⁵ Lo cual parece venir a corresponderse con la realidad, pues como señala S. Gozalo en un artículo para el diario *20 minutos*, los espacios donde más frecuentemente se cometen asesinatos en la región de Madrid son las discotecas y los descampados. EN: GOZALO, S.: “Los escenarios de las muertes violentas en Madrid”, *20 minutos*, 14/01/2013

bonito, que te la voy a comer. Desastrosas, gitanas, menores que tienen que currarse su dosis, también alguna que no está mal³³⁶.

Espacio de la degradación, de nuevo su aislamiento y el propio riesgo que conlleva el trabajo que realizaba la víctima, convierte un espacio originalmente concebido para el disfrute de los habitantes de la ciudad en un espacio de muerte, peligroso y sórdido. Es de destacar que esta zona empezó a ser espacio de prostitución precisamente a mediados de los años noventa, mostrando la novela una vez más su inmediatez en dar cuenta de los desarrollos de la urbe.

Cerrados

Como hemos visto, resulta evidente que los no-lugares se ofrecen en la novela negra como aptos para el crimen por sus características específicas. En *Ciudad Rayada*, efectivamente, otro no-lugar, esta vez cerrado, sirve como escenario a un asesinato, el del policía corrupto que amenaza a Kaiser. El joven ha decidido seguirle, pero antes de que pueda decidir qué hacer, es testigo de su asesinato en el parking subterráneo gratuito del “Centro Comercial que hay a la salida de la Moraleja”³³⁷. De nuevo, un no-lugar oscuro y solitario se convierte en idóneo para cometer un crimen y del que huir rápido por su cercanía de la autopista. A diferencia del aparcamiento que se presentaba como lugar del crimen en la obra de Juan Madrid, en esta novela dicho espacio pertenece a un centro comercial a las afueras de la ciudad, lo que lo convierte en propio del Madrid de los años noventa, situado en un espacio de consumo de los que cada vez se han ido construyendo más en los alrededores de la capital española en el marco de un proceso de periferización de viviendas y servicios que ha caracterizado su urbanización desde esa década. Por tanto, el aparcamiento del centro comercial se muestra, al igual que la Casa de Campo en tanto espacio de prostitución, en un espacio caracterizador de la ciudad de Madrid desde los años noventa y, con eso, en una nueva muestra de la contemporaneidad e inmediatez de las obras de este autor a la hora de reflejar los procesos experimentados por la capital española.

Privados

En la topografía del crimen de *Ciudad Rayada* aparece un espacio privado donde se produce el hecho detonante del resto de la acción. Se trata de un chalet en la colonia de

³³⁶ Sonko95, 108

³³⁷ *Ciudad Rayada*, 205

Mirasierra, donde el padre de Gonzalo tiene un negocio. Allí decide robar su propio hijo con un grupo de delincuentes. El atraco, sin embargo, resulta ser un fracaso, y uno de los delincuentes, Tijuana, recibe un disparo del que más tarde morirá. La colonia de chalets en esta zona del norte de la capital española, que empezó a construirse a mediados del siglo XX, de nuevo lleva el crimen a zonas de las afueras de Madrid.

Por otra parte, en “Caso Ordallaba” la investigación comienza en un espacio privado: el piso de la calle Costa Rica donde se encuentra el cadáver del productor de cine Francisco Ordallaba, en una próspera zona del norte de la ciudad de Madrid. La forma en la que se encuentra el cuerpo hace pensar en principio que se trata de un crimen de tipo sexual. Sin embargo, al final se descubrirá que quien asesinó al productor creía ser su hijo y que, disgustado al descubrir que su supuesto padre, casado y con hijos, utiliza el piso para tener relaciones con jóvenes varones, le asesina y emascula. Así, esta vivienda secreta del productor se erige en espacio de un crimen de tipo personal, al contrario que las muertes de los dos travestís que, como hemos visto, se producen en espacios públicos.

En “Caso Ordallaba”, por tanto, los espacios del crimen dan cuenta del tipo de crimen en sí; así, el asesinato del productor de cine por parte de su supuesto hijo es un crimen de tipo íntimo y tiene lugar en su propio piso, donde el cineasta llevaba a cabo su vida oculta como homosexual. Sin embargo, los otros crímenes cometidos por el mismo joven por motivos puramente homófobos, tienen lugar en sendos espacios públicos, convirtiéndose la ciudad en sí misma en escenario del crimen y cómplice, en tanto ella ofrece estos no-lugares aislados que facilitan la comisión del crimen y la desaparición de pruebas.

Espacios de búsqueda

Públicos (Abiertos)

A diferencia de la obra de Juan Madrid analizada en el apartado precedente, en “Caso Ordallaba” la investigación es llevada a cabo por dos investigadores. Ambos poseen personalidades y bagajes muy diferentes y a menudo se dividen para trabajar. El inspector Julián Pacheco, un joven homosexual soltero y cocainómano, buen conocedor del mundo de la noche y las drogas, se mueve a menudo a pie o en transporte público cuando investiga en solitario. Este personaje ofrece una suerte de contraimagen del

policía “ejemplar”, estando mucho más en la línea del detective antihéroe. Por su parte, Nacho Duarte, inspector heterosexual casado y con una hija, suele trasladarse en un coche de la comisaría y le corresponde a menudo a él realizar visitas a espacios privados (casas, oficinas). Sus rasgos acercan, pues, a este personaje, a la figura del policía típico.

- El barrio de Chueca

Sin duda, el espacio de búsqueda principal de este relato es el barrio de Chueca en su totalidad, representado como barrio homosexual de la capital española, carácter que esta zona adquirió definitivamente durante los años noventa³³⁸. Se trata de una zona del distrito centro, más concretamente en el barrio administrativo de Justicia, de varias manzanas en torno al mercado de San Antón y la plaza de Chueca, donde efectivamente se produjo un cambio, sobre todo a lo largo de la década de los noventa, tanto de población como de negocios, creciendo la cantidad de aquellos que se definen como gays y dándose asimismo una serie de celebraciones y festividades de carácter homosexual (apoyadas por diferentes organizaciones de gays, lesbianas y transexuales), lo que, como señala Emilia García Escalona, viene a confirmar sin duda su carácter de espacio familiar dentro del paisaje urbano³³⁹.

En “Caso Ordallaba” se muestra, pues, un barrio cuyos habitantes se están acostumbrando al cambio, descrito a través de las personas que lo pueblan, pues escasean las descripciones de calles o plazas:

Quita, dice Pacheco apartando malhumorado a una chinita en bicicleta que casi le atropella al torcer la esquina. Un corrito de marujas a la puerta de un café se calla al verles pasar y dos maricas que están hablando de un balcón a otro se les quedan mirando con cara de asco (...) ³⁴⁰.

La imagen diurna, como vemos, se corresponde con la de un barrio donde la gente pasa tiempo en la calle y se conoce, aunque hostil para la policía. Apoyando esta imagen, el dueño de un bar de la zona ofrece su visión respecto a los cambios que se han producido allí, “poniendo mucho cuidado en decir gays en vez de maricas”³⁴¹: no es lo que hubiera deseado, pero el panorama ha cambiado para bien desde la década anterior:

³³⁸ Véase GARCÍA ESCALONA, E. (2000): “Del armario al barrio: aproximación a un nuevo espacio urbano”. En: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, núm 20, Madrid, 444

³³⁹ GARCÍA ESCALONA, E. (2000), op. cit., 437-449.

³⁴⁰ *Sonko*95, 45

³⁴¹ *Íbidem*, 172

Bueno, uno hubiera preferido otra cosa, ya se imagina, pero siempre es mejor que lo que había antes. No sé si se acuerda, es que daba miedo pasar por la plaza, tan llena que estaba de drogadictos y morraya [sic] a cualquier hora³⁴².

Imagen que, como se ve, concuerda con la que observamos en la obra de Juan Madrid concretada en calles como Barbieri o Valverde.

Además de señalar la satisfacción de sus vecinos con el cambio, la novela muestra Chueca como un espacio de solidaridad, en el que los ciudadanos se unen para manifestarse contra lo que consideran una actuación policial abusiva que ha sido llevada a cabo por Pacheco. En este aspecto vemos una correspondencia con lo que García Escalona denomina la “organización” de los negociantes y residentes para defender su vecindario, otra premisa esencial para constituirse el barrio en elemento familiar del paisaje urbano³⁴³.

A su vez, Pacheco, indignado por esta reacción de los habitantes que se manifiestan en contra de su actuación policial en uno de los locales que frecuentaba Ordallaba, reniega de la imagen que estos ofrecen en la plaza, por su actitud y su aspecto, que él parece encontrar ridículos:

La plaza de Chueca es un vivero de maricas y tortilleras. Los hay en pantalones cortos y sandalias. Los hay rapados, con el pelo teñido de colores. Los hay gordos y flacos, guapos y feos, con pancartas y sin ellas. Panda de gilipollas, piensa Pacheco entornando los ojos cuando se para en la esquina de Barbieri junto a unos chavales que se fuman un chino apalancados en un banco³⁴⁴.

Pese a la ridiculización que ofrece la visión del inspector de los manifestantes, simbólicamente esta marcha homosexual ocupará el centro de la ciudad, terminando en la emblemática plaza de Cibeles, de modo que no sólo Chueca se muestra como espacio conquistado por los homosexuales en el centro de la ciudad, sino que su protesta extiende la conquista a toda la urbe, en tanto sus espacios emblemáticos son “tomados” por los manifestantes.

Por otro lado, Chueca, en su faceta nocturna de lugar de búsqueda, se ve representada por diferentes locales en los que predominan las drogas y el intercambio sexual, tal como veremos más adelante. El inspector Pacheco conoce bien el mundo de la noche de

³⁴² *Sonko95*, 172

³⁴³ GARCÍA ESCALONA, E. (2000), op. cit., 447

³⁴⁴ *Sonko95*, 89

esta zona y a algunos de sus habitantes, lo que facilitará su trabajo. Así, en contraposición con su carácter diurno, la noche convierte al barrio en espacio del vicio.

Cerrados

- Locales de ocio

Los locales de ocio que aparecen en “Caso Ordallaba” como espacios de búsqueda se caracterizan por su frialdad y escaso carácter familiar, al mismo tiempo que no son en absoluto abundantes, al contrario de lo que sucedía en la obra de Juan Madrid. Como ya hemos señalado, Pacheco y Duarte a menudo se dividen para realizar su trabajo, siendo diferentes los espacios que cada uno de ellos visita, así como sus percepciones de ellos. La investigación llevará a Pacheco a locales en el barrio de Chueca en los que además de beber o drogarse, hombres o mujeres buscan compañía con o sin pagar por ello. Un ejemplo de ello es el Strong, adonde se dirige el inspector tras averiguar que allí acudía a veces Ordallaba. Sin embargo, antes de realizar ninguna pesquisa, Pacheco se introduce en una cabina del local con un chico que acaba de conocer.

Duarte, por su parte, se reúne en el VIPS de Capitán Haya con Bárbara Moon, que regenta negocios de prostitución y de cine pornográfico.

Al contrario que Toni Romano, los protagonistas de esta narración no acuden para sus investigaciones a bares y cafeterías que conocen en el centro de la ciudad, siendo los únicos locales que visitan un club nocturno oscuro donde cobra importancia el anonimato de sus visitantes y un local típico de la posmodernidad española, como lo son todos aquellos pertenecientes a la cadena VIPS, no-lugares en la categoría de los locales de encuentro, pues se trata de una franquicia de espacios idénticos, con la misma oferta de alimentación, decoración y sección de libros, prensa y otros artículos.

Fronterizos

- La Sauna

El local principal de la búsqueda en “Caso Ordallaba” es El Armario, que frecuentaba el muerto Ordallaba y que también conoce bien Pacheco. Se trata de una sauna de acceso restringido, aunque como recuerda Pacheco al dueño “sabes que no tienes licencia para

sauna y esto no es un café-teatro”³⁴⁵. Pese a ser pleno mediodía, el negocio, situado en un piso, se encuentra repleto de hombres a quienes la policía obliga a ponerse en fila mientras registran todo. Al encontrarse los clientes en paños menores, la imagen de todos ellos bajo la luz fluorescente de la zona donde están agrupados resulta degradante:

Algunos completamente desnudos; los más vergonzosos se cubren los huevos con las manos. Otros llevan la toalla o una telita azul celeste enrollada alrededor de la cintura. Y casi todos van en chancas. La luz fluorescente destaca la flacidez de algunos cuerpos blanquecinos³⁴⁶.

La sauna, local que posee a menudo una connotación sexual y, más concretamente, homosexual, se muestra como el espacio de ocio característico del barrio, en tanto la investigación lleva a los inspectores a él varias veces aunque, como se descubrirá al final, la trama de espionaje en torno a Ordallaba en la que estaban mezclados algunos de sus empleados y el dueño, no tiene nada que ver con el asesinato del productor. No obstante, El Armario se constituye en espacio de búsqueda “cerrado” representativo del barrio de Chueca en la novela³⁴⁷.

▪ La prisión

También en la categoría de espacio fronterizo incluimos la prisión, en tanto perteneciente al Estado, pero de acceso evidentemente restringido. Durante sus pesquisas, Pacheco y Duarte visitarán la prisión de Soto del Real, a las afueras de Madrid. La llegada al recinto se ve acompañada del frío típico de la sierra, paralelo al carácter de este espacio, símbolo absoluto de la privación de libertad, no-lugar en el que el frío y la frialdad les acompañarán a lo largo de toda la visita:

Un cielo gris se cierne sobre la cárcel de Soto del Real, en las faldas de la sierra de Guadarrama. Los muros y alambradas del complejo penitenciario se compenetran bien con este paisaje tan hosco. (...)

Y salen a un patio donde otra vez les muerde el frío. A ambos lados hay espacios muertos cerrados con alambradas y en el centro se eleva altísima, la torre de control (...)³⁴⁸

³⁴⁵ *Sonko*95, 46

³⁴⁶ *Íbidem*, 48

³⁴⁷ García Escalona citaba en su artículo del año 2000 la sauna entre los locales típicos de Chueca, cuya acumulación espacial confirma la existencia de este barrio como barrio gay de la capital española. En: GARCÍA ESCALONA (2000): op. cit., 448

³⁴⁸ *Sonko*95, 227-228

La prisión, que Foucault incluyó en la categoría de heterotopía, en tanto en ella se mantiene a aquellos individuos cuyo comportamiento se considera “desviado” y donde, entre otras características, rigen unas normas y percepciones propias³⁴⁹ se muestra efectivamente como espacio en el que parece haberse detenido el tiempo y tiene lugar una vida paralela a la del exterior, en la que ante las preguntas de los policías el preso interrogado responde “a mí nada me parece raro aquí”³⁵⁰. Igualmente, la cárcel se muestra como espacio indeseable incluso para animales como las cigüeñas, que no se animan a anidar en la torre pese a que el cura de la prisión ha colocado un nido.

Por otra parte, como espacio fronterizo entre el mundo exterior y aquel que tiene lugar entre sus muros, la prisión sirve también para representar a la propia sociedad, mostrando a quienes esperan para visitar a alguien que está dentro:

En recepción, tres gitanas, un anciano y una con pintas de yonki que lleva un niño dormido en brazos se agolpan en la ventanilla de información. (...)

...y se acercan al control donde una funcionaria le está pidiendo su documento de identidad a una magrebi³⁵¹.

La recepción de la cárcel es ocupada por personas pertenecientes a minorías o grupos típicamente asociados a los márgenes de la sociedad, como son las personas de etnia gitana, los inmigrantes y los drogadictos, lo que pretende ofrecer una idea de los grupos sociales a los que pertenecen los presos.

Espacios privados

- Medios de transporte

Los dos investigadores que protagonizan “Caso Ordallaba” han de desplazarse, como se ve, por un amplio radio de la región de Madrid, para lo cual casi siempre hacen uso de un vehículo de la policía. Por ello, en las descripciones de sus recorridos de búsqueda por la ciudad abunda la enumeración de calles, carreteras y salidas de autopistas que indican los veloces trayectos realizados en coche. Las descripciones de la ciudad son fragmentarias y fugaces, con múltiples referencias que presuponen un conocimiento por parte del lector. Al contrario que el detective flâneur que pasea y observa el ambiente de ciertos barrios, conociendo a sus habitantes y sus locales, con la salvedad de los

³⁴⁹ Cf. FOUCAULT, M. (1984): “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, 46-49

³⁵⁰ *Sonko*95, 229

³⁵¹ *Íbidem*, 227

contados recorridos de Pacheco por Chueca, en esta narración abundan los rápidos trayectos en automóvil e incluso las consultas en el callejero por parte de los policías. Así, la urbe se aparece como un no-lugar en su totalidad, espacio sin rostro difícil de aprehender y espacio que se recorre, lo que es un “requisito imprescindible para la sustitución de un lugar por su conceptualidad negada”³⁵². Así pues, cobra importancia el vehículo privado como medio de transporte de los investigadores, también presente en *Ciudad Rayada*, donde los personajes se mueven en sus coches o motocicletas.

En cuanto a los espacios de búsqueda privados en “Caso Ordallaba”, son abundantes, tratándose principalmente de los hogares y lugares de trabajo de las víctimas y sus conocidos, o de los sospechosos. Por lo tanto, se trata en gran parte de espacios interiores, descritos con breves pinceladas. Estos espacios sirven para caracterizar a sus habitantes y pueden ser divididos en lujosos, aquellos asociados al productor asesinado y a sus competidores, el también productor Txetxu Sepúlveda y la mujer de negocios Bárbara Moon, por una parte; y por otra, aquellos espacios asociados a los travestís asesinados y sus círculos, caracterizados por su modestia.

- Negocios

En el primer grupo, esto es, los espacios que representan la prosperidad, se hallan en primer lugar las oficinas de la productora de Ordallaba, en un edificio antiguo de la lujosa calle Serrano. Sin descripciones detalladas, la dirección exacta y algunas pinceladas de información bastan para caracterizar el negocio como próspero. Igualmente, el chalet donde Sepúlveda tiene su negocio, en la colonia detrás del hipermercado de Pío XII, produce admiración a Duarte, a quien “no le importaría tener una choza por aquí. Parece un puto pueblo en pleno Madrid, con todas esas calles empedradas y esos árboles tan crecidos que se tocan por encima de la calzada”³⁵³. El carácter idílico de este espacio desde el punto de vista de Duarte, relacionado con su tranquilidad y naturaleza, contrasta sin embargo con los negocios que allí tienen lugar. Así, cuando más tarde él y Pacheco vuelven a esta misma casa, ya está anocheciendo y la productora funciona como prostíbulo, al estar relacionados los negocios de Sepúlveda y Bárbara Moon:

El machaka les sigue indeciso mientras apresuran el paso a través de un jardín bien cuidado e iluminado por unos focos colocados estratégicamente donde al borde de

³⁵² TUDORAS (2004): op. cit., 200

³⁵³ Sonko95, 67

una piscina circular hay dos chicas sentadas en unos sillones de mimbre y algo ligeras de ropa para la hora que es y un poco más allá otra baila con un cliente un *slow* muy apretado al son de *Still loving you* de Scorpions³⁵⁴.

También fugazmente se describe el piso donde Moon tiene su negocio, en Arturo Soria con Avenida de América, otra zona próspera de Madrid cercana al chalet anterior. Duarte la visita solo y acaba acostándose con la empresaria. La descripción del piso es breve, mostrando elementos prototípicos de un negocio de este tipo: recibidor enmoquetado con las paredes enteladas en tonos dorados, paredes estucadas de color salmón, muebles coquetones, una columna con un busto de una mujer en alabastro³⁵⁵.

▪ Viviendas

El fallecido Ordallaba vivía con su esposa en una lujosa urbanización que ha de visitar Duarte, en este caso en la conocida Puerta de Hierro. La descripción de este espacio se asemeja a la de la casa del promotor Elósegui en la primera novela de Juan Madrid, en la misma urbanización. En comparación con el chalet de Sepúlveda piensa el policía Duarte al ver este chalet:

Otro chalet, joder, pero esta vez sí que es inmenso y está rodeado por una verja con barrotes rematados en punta de lanza que le dan aspecto de fortaleza. (...) Al poco se abre la puerta y Duarte avanza por un sendero de losetas dejando a su izquierda una pista de paddle recién pintada. (...)

La viuda le guía a través de un vestíbulo donde en una foto enmarcada encima de dos colmillos de elefante se ve a Ordallaba, de safari, sujetando un rifle en una mano y un colmillo en la otra, con una sonrisa de oreja a oreja. Luego pasan a un salón luminoso con paredes pintadas en tono marfil claro y un piano de cola en una esquina³⁵⁶.

Los espacios relacionados con la víctima Ordallaba son espacios caracterizados por la riqueza y el lujo que contrastan, como veremos, con aquellos asociados a las demás víctimas y al asesino. De este modo, los espacios de búsqueda privados sirven para caracterizar a sus dueños y para poner de manifiesto las diferencias socioeconómicas en la ciudad, situándolas en el mapa topográfico de la urbe y también en el social, ya que si bien Ordallaba pertenece al selecto grupo de los exitosos cineastas, las demás víctimas se encuentran en los márgenes de la sociedad por ser travestís y, en el caso de la última, además, prostituta.

³⁵⁴ *Sonko*95, 188

³⁵⁵ *Íbidem*, 130-131

³⁵⁶ *Íbidem*, 72-73

Tras descubrirse el cadáver de esta última en la Casa de Campo, Pacheco y Duarte acompañan a su compañera de piso, también prostituta, hasta el hogar que ambas compartían en una calle cerca de la Gran Vía. Al llegar, unos jóvenes se ríen del travestí y Duarte se pregunta cómo aceptarán los habitantes más antiguos del barrio tener vecinos como ella, lo que viene a poner de manifiesto la situación de estas personas en la sociedad.

El piso de la joven se describe someramente, pero el contraste con la mansión de Ordallaba es evidente:

El piso es más normalito de lo que esperaban (...) Pacheco abre una primera puerta que da a una habitación desnuda aparte de un lavabo en una esquina y una cama prehistórica sin sábanas y vigilada por un crucifijo de madera al que alguien le ha pintado tetas con un pintalabios. (...)

Entran [en el salón]. Encima de un tresillo rojo deshilachado cuelga un tapiz indio y pegada a la ventana hay una foto de Nina Hagen sacando la lengua. Varias colillas de porro en un cenicero. Un secador encima de una pila de revistas *GQ* y *Shangay*. Poco más³⁵⁷.

En relación con el caso Sabino Romero visitarán los policías a una amiga del fallecido, también travestí, que vive cerca de la Plaza de Toledo, en el sur de la capital, y cuyo piso sólo se describe a través de los pósters que la joven tiene de Kiss, Mónica Naranjo y Madonna, las dos últimas ídolos musicales típicos del ambiente homosexual.

Es posible, en conclusión, observar cómo los espacios asociados a Ordallaba, asesinado por motivos personales, son espacios privados y lujosos, mientras que los espacios asociados a las dos víctimas de sendos crímenes de odio son tanto públicos como privados, pero en cualquier caso caracterizados por su extrema modestia, de modo que los crímenes de tipo “social” (en tanto afectan a toda la sociedad), aparecen asociados a espacios desfavorecidos de la urbe, tanto del centro como de la periferia.

Igualmente, los espacios asociados al criminal que visitan Pacheco y Duarte a lo largo de sus pesquisas se caracterizan por su humildad. Daniel Campuzano, quien resulta ser el triple asesino, trabaja en un taller mecánico “encajado entre la entrada de un garaje y una peluquería en Caleruega”³⁵⁸, por tanto en la zona de Pinar de Chamartín descrita anteriormente como zona rica que se encuentra justo enfrente del modesto barrio de Manoteras, aunque el joven vive desde hace poco tiempo en Alcobendas. Cuando

³⁵⁷ *Sonko*95, 114

³⁵⁸ *Íbidem*, 210

descubren que es el asesino, la pareja de inspectores acude a este barrio del norte de Madrid, que ninguno de ellos conoce, por lo que han de preguntar. Una vez encuentran el edificio que buscan, se describe una zona mísera:

Por fin llegan a un edificio de cinco plantas pegado a una cancha de baloncesto con las canastas jodidas. Es una casa modesta, con los bajos cerrados llenos de pintadas. El telefonillo está arrancado y la puerta abierta. Así que suben por un escalera que huele a meado hasta el segundo (...) ³⁵⁹

Los orígenes humildes del asesino son tratados al final de la novela, cuando varios personajes comentan la dura vida que el muchacho ha tenido: su madre había muerto joven sin saber quién era el padre de su hijo y la abuela lo había convencido de que era Ordallaba, de modo que el joven pensaba que siendo su padre tan rico, era injusto que él fuera tan pobre. El criminal aparece, pues, también como una suerte de víctima de las circunstancias.

En “Caso Ordallaba” aparecen otros espacios de búsqueda privados, como el piso de un joven pintor en la calle Fuencarral que ayuda a Pacheco a seguir la pista a Álex, sospechoso y antiguo amante suyo; el piso del cámara Rodrigo, empleado por Moon y Sepúlveda para espiar a Ordallaba y, por último, el espacio de escondite donde se oculta Álex, un chalet en una urbanización en El Espinar, localidad segoviana muy cercana a Madrid a la que Pacheco llega en tren. De este modo, se observa cómo los espacios de búsqueda se extienden desde el centro antiguo de la ciudad hasta las afueras, incluso a una población fuera de Madrid, típica colonia de segundas residencias para habitantes de la capital.

En *Ciudad Rayada*, como ya se ha señalado, la trama no ofrece una topografía del crimen clásica y no abundan por tanto los espacios de búsqueda. Sí existe, no obstante, en las páginas que siguen al intento de atraco en el chalet de Mirasierra, un guiño a la novela policíaca en la figura de un detective privado contratado por el padre de Gonzalo para encontrar a los culpables. Este personaje parece ser más agudo que la policía y logra convencer a uno de los implicados, Kiko, para que le ayude a encontrar a los demás. Para ello, primero se dirigen a El Veneciano, local donde efectivamente habían estado escondidos, y tras comprobar que no están allí, Kiko y el detective deciden buscar en casa del hermano de Tijuana, un drogadicto de sobrenombre Chonchas. La descripción de su casa ofrece la imagen de la degradación y la miseria ocasionadas por

³⁵⁹ Íbidem, 252

la adicción a la droga, en un modo de vida que desprecia Kaiser y que hace la vida muy difícil a los vecinos y al dueño, que no se atreven a llamar a la policía por el miedo que tienen al Chonchas y a sus amigos.

El Chonchas vivía con su novia en el cuarto piso de un edificio sin ascensor (...)

Kiko y el tuerto subieron, intentando no hacer ruido por las escaleras. El edificio era de los que se las traía. Siempre había alguien con broncas, gritos, platos rotos y movidas así. En el tercero vivían dos familias de nigerianos, y todo eran risas y bongos. Siempre apestaba a arroz pilaff, sabes, y a veces les veías en el pasillo sentados en el suelo, plato de arroz en mano, despelotados de risa. Pero lo peor era el cuarto, donde se tuvieron que tapar la nariz del tufo que había. La puerta del piso tenía un boquete donde antiguamente había un picaporte y estaba entreabierta. (...)

Kiko y el tuerto entraron en una habitación alumbrada por una única bombilla, Led Zeppelin sonando a tope. Debajo de un póster de una rubia tetona en cuclillas sobre una Harley Davidson, una pareja de negros escuchimizados, los dos en chándal, con ojos amarillentos, se fumaban un chino, cabeceando a ratos³⁶⁰.

Tanto este espacio como El Veneciano, son, a la vez, espacios de escondite, donde se han ocultado Tijuana y el Mao, los dos atracadores que tienen en sus manos el botín, y en este piso encuentra de hecho el detective al primero de ellos. Así, los dos espacios de escondite y de búsqueda en esta novela tienen que ver con los dos elementos que Kaiser destaca de su ciudad: la diversión por una parte, representada en el bar El Veneciano, y las drogas por otra, mostradas aquí en su faceta más destructora y degradante.

Los espacios de búsqueda se confirman de nuevo en estas novelas, pues, como aquellos espacios que ponen en relación al delincuente con la sociedad en la que vive, mostrando una “topografía del criminal”, compuesta por los espacios asociados a él y, asimismo, como vemos en “Caso Ordallaba”, pueden componer una “topografía de la víctima”, formada por aquellos espacios que esta frecuentaba. Finalmente, en la obra de Mañas los espacios de búsqueda también se confirman como aquellos a través de los cuales se representa la sociedad en la que los crímenes tienen lugar, en un marco urbano marcado por las desigualdades e inmerso en la cultura del capitalismo, lo que afecta al modo de urbanización y planificación urbana de Madrid y, en consecuencia, al modo de vida de sus habitantes y a sus percepciones.

³⁶⁰ *Ciudad Rayada*, 64

Espacios de huida

El argumento de *Ciudad Rayada* ofrece otra serie de espacios propios de la ficción negra, aquellos por los que pasa el delincuente o criminal durante su huida, espacios de paso (al contrario que los escondites) cuya representación da cuenta, o bien de una huida hacia afuera de la ciudad, o bien de huidas dentro de Madrid.

Públicos

La huida principal de Kaiser es aquella que emprende tras ser amenazado por el Barbas. Con un coche robado a un conocido, el joven sale de Madrid para refugiarse en Pontevedra, donde vive su padre. Sin embargo, debido a un control policial en la carretera de la Coruña, toma un desvío en dirección a El Escorial:

No sé si has estado, pero las karreteras ke lleban a la sierra son súper chulas. Nada ke ber con las ke salen al Sur, ke están llenas de fábricas, blokes baratos, chabolas y demás. Poko a poko se iban biendo los peñaskos de la sierra; parecían kukuruchos al rebés, o algo así³⁶¹.

Sin embargo, cuando más tarde tiene problemas con el coche y Kaiser se ve solo y parado en la carretera, lejos de su ciudad, “en mitad del kampo, kon la luz del amanecer y tanto ruido rayante entre los arbustos me sentí muy perdido”³⁶².

Durante su huida fuera de la ciudad, Kaiser se halla dividido entre la desorientación y el vacío que le producen estar lejos de Madrid, y el placer de ver nuevos paisajes:

Hacía mucho tiempo que no salía de Madrid, por mantener el negocio, sabes, y de pronto ver todo ese campo me flipó... no sé cómo explicarlo. Me dieron ganas de parar el coche y salir corriendo.

(...)

...y se me ocurrió que igual la banda que no se ponía se colocaba con cosas como el viaje, el mar y tal. A lo mejor no eran tan gilipollas³⁶³.

Esta huida supone al fin y al cabo una huida de la gran metrópoli, ofreciendo a Kaiser una sensación de libertad que le hace apreciar el viaje en sí mismo como algo positivo. Sin embargo, su separación de Madrid no dura mucho tiempo, debido a la atracción que el propio Kaiser siente hacia su ciudad. La imagen de la urbe consta pues de dos facetas:

³⁶¹ *Ciudad Rayada*, 140

³⁶² *Íbidem*, 140

³⁶³ *Íbidem*, 144

una positiva como espacio conocido, familiar, donde el protagonista se siente seguro y orientado; pero también se muestra como espacio alienador y destructor en contraposición al “campo”. La huida fuera de la ciudad ofrece en *Ciudad Rayada* una nueva versión de la “alabanza de aldea”, aunque finalmente se pone de manifiesto la necesidad de la ciudad para el joven para quien la urbe es, como hemos visto ya, su condición de existencia. De este modo, el retorno de Kaiser a la capital viene a subrayar de nuevo el madrileñismo de la novela.

Otra huida tiene lugar en *Ciudad Rayada* dentro del espacio urbano de Madrid, tras regresar Kaiser a la ciudad. Estando en el Retiro, el joven vislumbra al Chalo, a quien debe dinero, y ha de correr para escapar del gitano y sus acompañantes, Tras huir entre la multitud por el parque, Kaiser toma el paso subterráneo de Alcalá, del que llega al metro y, tras saltar los torniquetes, consigue entrar en el vagón antes de que cierre sus puertas. De este modo, en una escena casi cinematográfica, el conocimiento de la urbe por parte del protagonista, ayudado por espacios oscuros y laberínticos³⁶⁴ que se constituyen en espacios urbanos de huida, lo ayudan a escapar.

Privados

Aunque se trate de un espacio interior (privado), merece ser brevemente señalada aquí la música como principal vía de escape y, por tanto de huida metafórica del joven Kaiser, que tras conocer la noticia de que Gonzalo ha muerto decide encerrarse en su garaje a fumar y escuchar música para relajarse.

La música electrónica, de indudable carácter urbano, se erige en uno de los protagonistas de *Ciudad Rayada*, novela que da muestra del auge de este tipo de sonidos en el Madrid de los años noventa, siendo Kaiser disc jockey en sus ratos libres y protagonizando este tipo de música las salidas nocturnas de los personajes para bailar y consumir drogas, todos ellos elementos típicos de un determinado ambiente de la capital española en la década de los noventa.

³⁶⁴ Que recuerdan a García Escalona cuando afirma que en Madrid “si no hemos ganado el aire [se refiere la autora a la falta de un espacio/construcción desde donde observar la capital desde las alturas] parece en cambio que vamos a conquistar el subsuelo (...)”. EN: GARCÍA ESCALONA (2002), “Madrid más allá de la modernidad”. En: *Revista de Filología Románica*, 2002, anejo III, 178

Espacios de conspiración

Como se ha visto, no abundan en la obra de Mañas los bares como espacios de búsqueda, ni tampoco los investigadores emplean su tiempo libre en locales de este tipo donde beber o comer algo. En consonancia con la imagen de ciudad no-lugar que ofrecen las novelas, en las que pierden entidad las calles y plazas como espacios de encuentro, tampoco son frecuentes los locales de ocio de tipo familiar, salvo en dos ocasiones en *Ciudad Rayada*. En esta obra, sendos locales funcionan como espacios de conspiración.

El Asturiano, el primero de ellos, es donde se reúnen los cuatro atracadores para preparar el golpe en Mirasierra. El bar es descrito con detalle por el narrador-Kaiser, con una familiaridad similar a la que mostraba Toni Romano ante algunos de sus locales favoritos:

...los cuatro quedaron en el bar justo debajo de donde vivía el Chonchas, el hermano de Tijuana. Un bareto con unos menús macanudos y tirados de precio, sabes, que al mediodía se llena siempre de curritos de los de Farias y Sol y Sombra. Lo llevan el Asturiano y su hija, que es igual de gorda que el padre, aunque mucho más simpática, súper blanca de piel y con las mejillas coloradotas. A la hora de jamar, como digo, está hasta arriba, pero si sigues hasta el fondo, al lado del tigre hay un reservado separado del resto del bar por una cortinita roja (...) ³⁶⁵.

La intimidad del espacio sirve en este caso para llevar a cabo conspiraciones y negocios “sucios” por parte de los criminales.

Una función similar tiene el bar de tipo tradicional español donde Kaiser se reúne con el Barbas para hablar de sus negocios, que ofrece un ambiente propicio para hablar en intimidad, a la vez que todos conocen al policía, con lo que puede contar con su discreción:

Había empujado la puerta del garito de la esquina, que tenía las paredes llenas de banderas y fotos del Real Madrid de baloncesto, algunas firmadas, y que estaba bien concurrido a esas horas. Solíamos quedar siempre en bares populares y ruidosos. Nos saludó uno de los camareros, rollizo, simpático; el otro era un chavalito con cara de muermo que nunca decía nada. Barbas pasaba bastante por este bareto a tomarse las cañas y vinitos que ayudaban a pasar las horas ³⁶⁶.

Como se puede observar, el bar como espacio de encuentro en el que el investigador pasa las horas y conoce a dueños y visitantes ha desaparecido prácticamente en la obra

³⁶⁵ *Ciudad Rayada*, 39

³⁶⁶ *Íbidem*, 83

de Mañas. Al contrario, este tipo de bares aparecen solamente como espacios preferidos por los delincuentes para llevar a cabo la preparación de sus planes, mientras que a lo largo de sus pesquisas los investigadores visitan muchos más espacios privados. Este aspecto incide en el carácter de ciudad sin rostro, o ciudad no-lugar que ofrecen estas novelas, convirtiendo en espacios asociados al mal los pocos locales de tipo antiguo y popular que se muestran.

Espacios de persecución

Típicos también de la trama negra, nos referiremos por último a aquellos espacios por los que se producen persecuciones que, de modo similar a los espacios de búsqueda, ofrecen una rápida visión de ciertos espacios de la urbe, que en este caso puede convertirse en cómplice del perseguidor o del perseguido.

En *Ciudad Rayada*, Kaiser decide seguir al Barbas, sin dejar saber al lector exactamente con qué fin. Finalmente, el joven será testigo de su asesinato. El seguimiento sirve para observar al policía y sus movimientos: Kaiser lo sigue desde el bar que sabe que frecuenta, lo ve flirtear con una mujer, casi es descubierto al entrar Barbas en el mismo bar que él, y finalmente va tras él con su vespa por Cibeles, Alcalá, Ventas, hasta que se incorporan a la M-30 y llegan al centro comercial donde muere el policía. Como espacio de persecución, de nuevo la urbe obliga al protagonista a utilizar su vehículo privado, al extenderse el radio de acción desde el mismo centro hasta las afueras de la ciudad, al mismo tiempo que la mera enumeración de calles y carreteras contribuye a la dilución de la imagen urbana.

En “Caso Ordallaba” también encontramos una larga persecución, mucho más veloz que la llevada a cabo por Kaiser y de marcado carácter cinematográfico. Se trata del final de la obra, cuando la pareja formada por Pacheco y Duarte acude a buscar a Campuzano a Alcobendas tras descubrir que es el asesino, y este huye de ellos en plena calle. En este caso es Pacheco quien puede seguirlo, pues Duarte está lesionado. La persecución comienza en un callejón sin salida, con un contenedor que el investigador habrá de saltar para seguir al joven, tras ser guiado por unos drogadictos, en una escena muy típica de películas y series policíacas estadounidenses. Una vez al otro lado del callejón, pese a las preguntas del policía, nadie es capaz de indicarle por dónde ha ido el chico y, sólo gracias a un incidente que este tiene con un coche, Pacheco es capaz de seguirle (con el coche, tomado a su dueño) hasta atraparlo en el patio de un colegio.

Semejante escena de acción claramente influida por los medios audiovisuales, convierte al humilde barrio de Alcobendas en centro de la acción (criminal), a la vez que se muestra un espacio marginal, generador de violencia y acogedor de la droga.

CONCLUSIONES

José Ángel Mañas: Madrid, ¿una ciudad rayada?

Las dos novelas de José Ángel Mañas que se han analizado en esta sección se sitúan en el Madrid de la segunda mitad de los años noventa, época en que la capital española, ya pasada la “Movida”, había sufrido múltiples cambios en su fisionomía, destacando nuevas y emblemáticas construcciones, muchas de ellas fruto de la entrada de capital extranjero como las torres KIO (hoy conocidas como Puerta de Europa) en plaza de Castilla. Asimismo, se produjo una evidente periferización de negocios y residencias, que aparece mostrada en las novelas, adquiriendo un papel clave la autovía de circunvalación M-30 como espacio de comunicación –y a la vez, división– entre el centro de la ciudad y sus afueras.

Como se ha podido observar a lo largo del estudio de la topografía del crimen en las dos novelas señaladas, la primera característica que llama la atención es cómo esta topografía se ha ampliado, extendiéndose a la periferia de la ciudad de Madrid tanto los espacios del crimen como los de búsqueda. Tanto en *Ciudad Rayada* como en *Sonko95* adquieren importancia espacios que se encuentran más allá de la M-30 y, sobre todo en la primera de estas novelas, parecen cumplirse las consecuencias de esta periferización para sus habitantes:

El proceso de periferización además de un cambio en el modelo residencial, lleva aparejado un fuerte proceso de deslocalización de actividades hacia el exterior de las ciudades y regiones, la implantación de la cultura del individualismo, el abandono de los centros históricos y una fuerte demanda de viviendas unifamiliares³⁶⁷.

Asimismo, la imagen de la ciudad formada a partir de los recorridos de búsqueda, huida, etc. de los personajes resulta fragmentaria, debido a la rapidez con que estos se desplazan, casi siempre en vehículos privados. A este respecto, las novelas confirman que “la forma urbana [de Madrid] se ha hecho menos visible y más indeterminada por el

³⁶⁷ Director General de Urbanismo y Planificación Regional (2005): “Perspectivas demográficas, urbanísticas y económicas de la Comunidad de Madrid”, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio. Comunidad de Madrid. EN: http://www.eurometrex.org/Docs/Moscow/Madrid_economy_ES.pdf. Consultado el 12/02/2013

uso del automóvil”³⁶⁸. En consecuencia, escasean también las reflexiones acerca de dichos espacios y la topografía es descrita con poca exactitud, a menudo sin especificar los nombres de las calles, locales u otros espacios, insertándose por tanto en una imagen de Madrid diluida. Igualmente, los múltiples cambios en la urbe y su carácter fragmentario se evidencian por la frecuente necesidad de los policías de “Caso Ordallaba” de consultar el callejero o preguntar por direcciones a lo largo de sus pesquisas.

Por otra parte, en esta misma línea, es posible observar cómo en *Ciudad Rayada* ha desaparecido el concepto de “barrio”, entendido este como espacio de solidaridad y vida en común, y los pocos locales que se describen como espacios familiares y acogedores se erigen en espacios de conspiración para los delincuentes. En “Caso Ordallaba” tampoco abundan los bares y cafeterías con este carácter familiar y de encuentro, destacando en cambio otro tipo de sitios donde cobra importancia el anonimato con el fin de provocar el encuentro sexual. No obstante, en esta novela sí se recupera la imagen del barrio, concretada en Chueca. Esta zona aparece, por un lado, como espacio nocturno del vicio y la diversión, pero en su faceta diurna es asimismo testigo de una manifestación solidaria de sus habitantes y se muestra como espacio familiar caracterizado de forma positiva por sus residentes. “Caso Ordallaba” sitúa el foco en dicho céntrico barrio, que se ha consolidado como barrio gay de Madrid. Este espacio, por su carácter homosexual, resulta central a la investigación, que gira precisamente en torno a varios crímenes de carácter homófobo.

En conclusión, se puede afirmar que la ciudad de Madrid en ambas novelas se encuentra inmersa en la disyuntiva entre el proceso de la globalización tan temido por Toni Romano y que sin duda ha llegado a Madrid para quedarse, y la exaltación de los rasgos locales de la capital española, apreciable en el afecto, e incluso adicción de Kaiser por su ciudad, en *Ciudad Rayada*, y por lo que podríamos llamar el retorno al barrio que supone “Caso Ordallaba”, en la que la figura del investigador Pacheco recorre a veces este barrio y sus alrededores a pie, observando a las personas que lo pueblan y dando, por tanto, una perspectiva más “humana” de la ciudad.

Por otra parte, es posible observar, respecto a los espacios donde se producen los distintos crímenes, cómo aquellos que en ambas novelas tienen que ver con problemas sociales universales, tales como los ajustes de cuentas por drogas en *Ciudad Rayada* y

³⁶⁸ GARCÍA ESCALONA (2002): op. cit., 179

los crímenes de odio a travestís en “Caso Ordallaba”, tienen lugar en espacios públicos de la ciudad que se caracterizan por su marginación y aislamiento y que constituyen no-lugares: los descampados, el aparcamiento del centro comercial, la zona de la casa de campo donde se concentra la prostitución. Además, estos espacios públicos se erigen en representaciones de los aspectos negativos de la planificación urbana en la capital española, de modo que podemos afirmar que los espacios del crimen en las dos novelas de Mañas son, a la vez, espacios simbólicos de la urbanización posmoderna fruto de la acumulación flexible de capital en la ciudad de Madrid³⁶⁹, aquella que en términos de Harvey no tiene necesariamente en cuenta un proyecto social, constituyendo más un “diseño” que un “plan” urbanístico³⁷⁰.

En este sentido, las novelas también ponen de manifiesto los efectos de la globalización en Madrid, dando cuenta de aspectos como la inmigración (incipiente, con la mención a africanos en *Ciudad Rayada* y chinas y magrebíes en “Caso Ordallaba”) u otros negativos, como la cercanía entre el lujo y la miseria.

Por otra parte, se observa en las novelas la relación del tipo de crimen con el espacio en el que se comete. Así, el crimen del productor Ordallaba en la segunda novela, de carácter personal, ocurre en su propio piso, un espacio privado donde precisamente la víctima llevaba su vida secreta homosexual, mientras que, como hemos señalado, los crímenes “contra la sociedad” tienen lugar en espacios públicos de la urbe, que se erige entonces en “espacio del crimen” en su totalidad y en cómplice, en tanto ofrece las características que permiten su comisión.

Respecto a los espacios que aparecen asociados a cada uno de los personajes propios de la novela negra, en “Caso Ordallaba” resulta evidente que los espacios relacionados con las víctimas de los crímenes “sociales”, dos travestís pertenecientes a los márgenes de la sociedad, son en todo caso espacios caracterizados por su humildad, mientras que aquellos espacios que se relacionan con la investigación de la muerte de Ordallaba son siempre prósperos, en línea con el modo de vida de un rico productor cinematográfico. Los espacios privados, de este modo, sirven para poner de manifiesto las diferencias socioeconómicas dentro de la ciudad que, sin embargo, no existen para el crimen, que puede afectar a cualquiera.

³⁶⁹ Cf. COMPITELLO (2003), op. cit.

³⁷⁰ Cf. HARVEY, D. (2008 – 1ª ed. 1990): op. cit., 66-98

En resumen, la topografía del crimen en el Madrid de la década de los noventa representado por Mañas permite observar una urbe que ya no se muestra como espacio de la Historia con mayúsculas, sino como espacio del riguroso presente, no-lugar recorrido en vehículos privados por rápidas carreteras que permiten abarcar no sólo el centro, sino todas las nuevas zonas periféricas con rapidez, perdiendo importancia la contemplación del paisaje urbano. El crimen puede ocurrir en el centro o en la periferia, abundando como espacios del crimen los espacios públicos, representativos de aspectos negativos de la planificación urbana de Madrid. Los espacios de búsqueda, que sobre todo son privados, se erigen en espacios de las diferencias socioeconómicas en una urbe que se corresponde con la postmetrópoli del ocio y el consumo.

No obstante, es evidente una evolución entre ambas obras, de modo que en “Caso Ordallaba” se observa, por una parte, un mayor interés por el pasado en relación con el presente (por ejemplo, al hablar de los cambios en el barrio de Chueca) y, por otra, un retorno al centro de la ciudad y al barrio como lugar de encuentro y de acogida. Chueca, barrio que aglutina este carácter en la novela, se erige en espacio de la homosexualidad en una obra que trata sobre crímenes homófobos, dando cuenta de la conquista del espacio por parte de este colectivo, víctima de los crímenes que centran la obra.

Podemos concluir, por último, que si bien en *Ciudad Rayada* Madrid se muestra como ciudad enloquecida por las drogas y por sus cambios en el camino a la posmodernidad, en “Caso Ordallaba” la urbe, si bien sigue “loca y drogada”, parece dirigirse hacia la búsqueda de la recuperación de su carácter humano, representado en el barrio de Chueca.

3.2.3 Rafael Reig

Madrid en la novela negra actual: Rafael Reig

El abundante número de novelas negras escritas en la última década permite observar el aumento de estas obras situadas en la capital española en las que el espacio urbano cobra un papel relevante para la trama. Así, aunque es cierto que Barcelona sigue destacando como “ciudad negra” española, cada vez son más los autores que incluyen a Madrid como elemento de sus tramas negras y que contribuyen a ofrecer una imagen de esta ciudad en su faceta de ciudad del crimen. La observación de las obras de estos diferentes autores permite constatar la gran diversidad de perspectivas y representaciones de la capital de España en la novela negra actual, entre las que quizás cabe separar dos grandes grupos: por una parte el de aquellos que sitúan sus tramas en zonas o barrios específicos del centro, incidiendo en diferentes aspectos de la vida en la capital, como hacen Joaquín Leguina (en cuya serie Baquedano destaca el Madrid de los Austrias), Pedro de Paz, Óscar Urrea (con gran importancia de los barrios de Tirso de Molina y Lavapiés), Mercedes Castro, Javier Puebla y, por último, Rafael Reig, cuyas novelas protagonizadas por el detective Carlos Clot, como veremos más adelante, se sitúan en una ciudad ficticia que, no obstante, remite a un espacio real y a sus problemas.

En un segundo grupo podríamos reunir aquellas obras en las que el protagonista procede de un barrio humilde de la periferia de Madrid y en las que se tematiza la huida (o el intento de ella) de dichos barrios al centro de la ciudad como símbolo de ascenso económico y social. Este aspecto, así como la importancia de esta modesta procedencia en la identidad de los personajes, ha sido estudiado por David Knutson³⁷¹. En este grupo se sitúan obras como *El gran silencio* y *Niños de tiza* de David Torres y *Deudas pendientes*, de Antonio Jiménez Barca³⁷², cuyos respectivos protagonistas proceden del barrio de San Blas. También Rafael Reig en su thriller psicológico *Lo que no está escrito*, incluye una metanovela negra protagonizada por un delincuente cuyo deseo es medrar y salir del barrio de la Elipa. En este sentido, aparece en estas obras la M-30 como línea separadora entre el centro y la periferia, aspecto que ya se ha observado en

³⁷¹ KNUTSON, D. (2011 – 1ª ed 2009): op. cit., capítulo 7

³⁷² Al contrario que Knutson, no incluimos aquí a Elvira Lindo, al no tratarse de una autora que haya cultivado el género negro

la obra de José Ángel Mañas, y que vuelve a poner de manifiesto la importancia de este no-lugar como espacio emblemático del Madrid posmoderno.

El autor elegido para nuestro estudio de la imagen de Madrid en la novela negra actual, Rafael Reig, es el único de todos los citados que en las obras que analizaremos no ofrece una imagen realista de la ciudad, aunque su visión fantástica de esta constituye una metáfora que sí da fe de sus problemas. A través de su descripción se tratan aspectos relacionados con la historia de España y su impacto en la capital, por lo que el estudio de la representación del espacio urbano en las obras de este autor proporciona una visión crítica de diversos rasgos relacionados con el espacio urbano de Madrid, enmarcados en la historia y la política españolas, pero tratados de un modo muy particular, constituyendo las obras de este autor una novedosa variante de la novela negra urbana posmoderna.

Por otra parte, dada la diversidad de autores y las diferencias en cuanto al número de obras publicadas por cada uno de ellos, así como la actualidad de muchas de las obras, la elección de Rafael Reig responde a la consolidación de la trayectoria de este autor, que ha recibido varios premios destacados de narrativa y cuyas obras más recientes son publicadas por una gran editorial española (Tusquets, tras ganar el premio otorgado por esta casa en 2010), lo que viene a confirmar su creciente repercusión; asimismo, el autor parece haber cerrado (de momento) el ciclo de novelas que aquí nos ocupa, protagonizadas por el detective Carlos Clot y en las que, pese a la evidente mezcla de géneros, se da una topografía del crimen compuesta de aquellos espacios prototípicos de la novela negra: del crimen, de la búsqueda, de la huida, etc.

Nacido en Cangas de Onís (Asturias) en 1963, Rafael Reig estudia Filosofía y Letras en Madrid y posteriormente se doctora en Nueva York. En Estados Unidos da clases de literatura en varias universidades. Tras haber trabajado en España como docente en diferentes niveles educativos, en la actualidad se dedica a la escritura y a la enseñanza en la escuela de creación literaria Hotel Kafka. Asimismo, Reig colabora con diferentes publicaciones, como el periódico digital eldiario.es y El cultural de ABC. Además, ha cultivado el ensayo, destacando su *Manual de literatura para caníbales* (2006), y ha editado obras de autores del siglo XIX como Larra o Pérez Galdós (de este último ha editado *El crimen de la calle Fuencarral*).

En cuanto a su labor como novelista, Reig alcanza notoriedad a partir de *Sangre a borbotones* (2002), que recibe el Premio de la Crítica de Asturias y es elegida una de las

mejores novelas en español de 2002 por la Fundación Lara, siendo traducida a varios idiomas. El detective protagonista de esta novela, Carlos Clot, vuelve a aparecer en *Guapa de Cara* (2003) y *Todo está perdonado* (2011) y, aunque las tres obras poseen rasgos muy diferentes en cuanto a su forma y su trama, pueden considerarse en conjunto; en primer lugar, como ya se ha señalado, por la aparición en todas ellas del peculiar detective privado Carlos (Charlie) Clot y, en segundo, por la imaginada historia de España que se narra a partir de la muerte del dictador Franco. Las novelas muestran un país que es colonia de los Estados Unidos y donde el inglés es lengua oficial, lo cual evidentemente afecta a la representación de la ciudad de Madrid, que ha sido inundada de agua debido a la falta de petróleo (y por tanto, combustible para automóviles) y cuyos habitantes se mueven en bicicleta, en barco o incluso en diligencias tiradas por caballos. Las tres novelas componen, pues, una serie coherente que, como ya se ha dicho, se caracteriza desde el punto de vista textual por la mezcla de géneros, entre los que destaca el género negro.

Es preciso indicar, no obstante, que precisamente por su complejidad desde el punto de vista genérico, la “topografía del crimen” sufre variaciones, al no darse una estructura clásica “detectivesca” en las tres novelas. Por ello, en nuestro análisis nos concentraremos en la última de las tres, *Todo está perdonado*, que ofrece el relato quizás más puramente “negro” y en la que el autor ofrece una visión exhaustiva de “su” Madrid. No obstante, no habremos de perder de vista las otras dos novelas del ciclo, en tanto pueden contribuir a la caracterización del personaje y del espacio urbano en el que se mueve.

Desarrollada en varios tiempos y a través de varias voces narrativas, *Todo está perdonado* relata la investigación en torno a la muerte por envenenamiento de Laura Gamazo, hija del poderoso empresario Perico Gamazo. Paralelamente a la labor policial, Gamazo encarga una investigación privada a su viejo amigo Antonio Menéndez Vigil, agente de inteligencia retirado que a su vez cuenta con la colaboración de Carlos Clot, un prototípico detective “hard-boiled”: un antihéroe melancólico y solitario que trabaja buscando la verdad pese a la corrupción generalizada que le rodea, y ante la que su arma más efectiva es su actitud irónica.

La investigación tiene lugar durante la celebración de la Eurocopa de Fútbol de 2008, que sirve como hilo conductor y cuyas fechas clave coinciden con momentos clave de la historia que se narra, a la vez que este evento futbolístico da lugar a reflexiones acerca

de la evolución histórica de España y del carácter de sus habitantes, tales como su capacidad de olvido o amnesia histórica.

Paralelamente al relato en presente de la investigación se cuenta en tiempo pasado y de forma fragmentaria, con constantes saltos en el tiempo y a través de diferentes voces narrativas, la historia de la familia Gamazo desde el bisabuelo de Perico a mediados del siglo XIX. Así, se muestra cómo cada generación ha sabido aprovechar la coyuntura histórica y política a su favor, de modo que si los padres de Perico ganaron la guerra, también se aseguraron de que sus hijos ganaran la paz.

Igualmente en tiempo pasado se relata la vida de Rosario Valverde, joven de procedencia muy humilde que trabajó como criada en casa de los Gamazo y que es hija de una célebre bandolera y de un obrero sindicalista (quien, según averiguaremos, era en realidad confidente de Menéndez). La joven Charo, activista del GRAPO³⁷³ desde su juventud, y cuya biografía está muy unida a la de toda la familia Gamazo y a la de Clot, de quien fue amante, cobrará un papel clave en la investigación sobre el asesinato de Laura, así como de otras muertes que se han producido en circunstancias similares.

La novela traza, así, una revisión de la Transición española (calificada como la “Inmaculada Transición”)³⁷⁴ desde diferentes perspectivas, para lo cual se retrotrae hasta la época de la Restauración borbónica y se vale de gran ironía, mezclando datos y personajes históricos reales con otros ficticios y haciendo uso de diferentes materiales: artículos de prensa, documentos oficiales, etc., en un estilo similar al de Eduardo Mendoza en obras como *La verdad sobre el caso Savolta* o *La ciudad de los prodigios*.

Según leemos en *Todo está perdonado*, tras la muerte de Franco tiene lugar en España:

...la II Restauración borbónica, la Inmaculada Transición, el golpe del 23-F, la ayuda norteamericana para consolidar la democracia (y para la ejecución de las obras del Canal Castellana), el entusiasmo institucional con el referéndum de 1984 (“De entrada no”, decían los del PSOE con calculada ambigüedad), que nos convirtió en Estado Asociado a los USA, con el inglés como lengua oficial (a partir del segundo referéndum, el del 86) y una monarquía tributaria del Imperio de Washington³⁷⁵.

³⁷³ La organización terrorista de extrema izquierda Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO) nacida en 1975.

³⁷⁴ Lo que la sitúa en una tendencia señalada por Tereixa Constenla, de escritores nacidos en los años sesenta que retratan “sin complacencia” la llegada de la democracia. CONSTENLA, T: “Relato sin mito de la Transición”, *El País*, 31/03/2011.

³⁷⁵ REIG, R. (2010): *Todo está perdonado*, Barcelona, Tusquets, 20

Se relata en la novela cómo tras agotarse el petróleo en 1984 Estados Unidos, que tras el 23-F lleva a cabo una misión de paz en nuestro país, se ofrece a ayudar a España llevando a cabo las obras para llenar parte de Madrid de agua, creando un sistema de transporte fluvial. Para ello habrá de firmarse un Tratado de Adhesión, que finalmente los españoles aprueban en referéndum³⁷⁶. Dos años más tarde, en un segundo referéndum, se logra la aprobación para adoptar el inglés (“anglo”) como lengua oficial.

Madrid, ciudad navegable en la que se habla prioritariamente inglés (aunque algunos como Clot, que nacieron mucho antes de los años ochenta, los “anfibia” o “*fucking spics*”³⁷⁷, se resisten a adoptar esta nueva lengua) muestra muchos de los problemas que se le conocen en la realidad. Como vemos, los elementos ficticios de la urbe apelan en gran parte a problemas o preocupaciones globales actuales: la dependencia del petróleo y su posible agotamiento, la creciente influencia de Estados Unidos y, en general, de la globalización, en este caso en España. Por ello, el “mundo posible” que ofrecen las novelas de Reig a las que nos referimos parece constituir una “hipérbole” o exageración irónica de la realidad. En este sentido David Knutson, refiriéndose a *Sangre a borbotones*, habla acertadamente de “literatura postglobal”: “un texto que representa el futuro como infeliz y oscuro, si la actual coyuntura continúa por el mismo camino”³⁷⁸, o en la misma línea: una ciudad en la que “se han cumplido las peores pesadillas sobre los peligros de la globalización”³⁷⁹. Esta “Historia alternativa” supone para Madrid que esta ha sido inundada y se ha creado una red de comunicaciones fluviales, lo que no deja de resultar irónico teniendo en cuenta la famosa carencia de un gran río en la capital española, que en la realidad el Ayuntamiento ha tratado de aliviar con la recuperación de las zonas que se hallan alrededor del Manzanares, en el espacio hoy llamado Madrid Río³⁸⁰.

³⁷⁶ Es evidente la ironía en la elección de eventos ficticios y sus consecuencias. Así, la postura del PSOE “de entrada no” es, con estas mismas palabras, la que este partido mantuvo ante la permanencia de España en la OTAN. Para decidir acerca de dicha permanencia el gobierno de Felipe González convocó un controvertido referéndum precisamente en 1986, en el que la mayoría votó sí.

³⁷⁷ Según Wikipedia, el término “spic” se utiliza en Estados Unidos para calificar de forma despectiva a personas de origen hispano.

³⁷⁸ KNUTSON, D. (2006): “Madrid postglobal: Rafael Reig y *Sangre a borbotones*”. EN: VALDIVIELSO, J.H. y VALDIVIELSO, L.T. (eds.): *Madrid en la literatura y en las Artes*, Phoenix, AR, Orbis, 56

³⁷⁹ KNUTSON (2006): op. cit., 57

³⁸⁰ La creación de este “corredor verde” se llevó a cabo con el fin de recuperar las zonas que quedaron libres de tráfico tras el soterramiento de la M-30, de modo que, según se lee en la página web del Ayuntamiento: “[se] ha permitido que la ciudad mire hacia el sur y el oeste, incorporando al centro la Casa de Campo, recuperando e integrando, por fin, el río en la estructura urbana, y haciendo del Manzanares un nuevo eje vertebrador de la ciudad”. Numerosas han sido, no obstante, las críticas de

En la ciudad navegable de Reig nos encontramos con referencias a espacios como Puerto Atocha, el malecón del Prado, la dársena de Delicias o la isla Cibeles. Sin embargo, si un espacio destaca sobre todos los demás se trata del canal Castellana, que divide la ciudad:

Como todos los vertebrados, Madrid se halla dividida por una espina dorsal, el Canal Castellana, ese oscuro río que fue un bulevar ruidoso: bajo el agua aún se agitan, como esqueletos de manos cubiertas de liquen, mordidas por los peces, las ramas de las acacias, de los plátanos y de algún que otro castaño que ya estará colonizado por corales y esponjas³⁸¹.

La Castellana, elegida como espacio representativo de la capital española ya desde los años cuarenta³⁸² por el gobierno del dictador Franco (entonces con la denominación de Avenida del Generalísimo), adquiere en la obra de Reig la importancia que en la realidad se le ha querido dar a esta gran arteria madrileña por medio de sucesivas prolongaciones y de la construcción de prominentes edificios. La Castellana se erige en la obra de Reig en la línea divisoria entre las dos partes de Madrid, sus dos mundos: el rico y el pobre (que, como veremos más adelante, adquieren otra connotación más profunda). Así pues, la que se constituyó desde mediados del siglo XX como zona financiera sustituyendo a la Gran Vía y que es símbolo, para numerosos críticos, de las consecuencias de los abusos ejercidos sobre el suelo debidos a intereses inmobiliarios (Miguel Fisac denominaría los resultados producidos en esta calle “un guirigay arquitectónico de nuevos ricos”³⁸³) se erige en la obra de Reig en “frontera” y en río de la ciudad de Madrid, en una metáfora que coincide con la que expresaba Andrés Fernández-Rubio en un reportaje sobre esta calle en 1986: “La Castellana se ha convertido en el verdadero río de Madrid”³⁸⁴. También Rafael Reig, en un texto sobre “su” Madrid, afirma que “la Castellana [es] el único río verdadero que atraviesa Madrid, pues el Manzanares, como todo el mundo sabe, es una broma (...)”³⁸⁵.

políticos, urbanistas y ciudadanos a las carísimas obras de soterramiento de la autovía, de las que afirma Antón González Capitel, que la construcción de un parque encima es una “impúdica coartada”. En: “Errores urbanísticos del Madrid moderno, o la sustitución de la ciencia urbana por la ingeniería de tráfico”. Intervención en el debate *Errores urbanísticos en el Madrid moderno. Infraestructuras contra urbanismo*, 28/10/2009. Intervención completa en: www.clubdedebatesurbanos.org.

³⁸¹ REIG (2010): op. cit., 21

³⁸² Véase para esto REVILLA (et al.) (1996): *Historia breve de Madrid*, 258.

³⁸³ FISAC, M.: “La Castellana. El escaparate de Madrid”. En: *El País Semanal*, 28/09/1986, nº 494, 39

³⁸⁴ FERNÁNDEZ-RUBIO, A.: “La Castellana. El Madrid más moderno”. En: *El País Semanal*, 28/09/1986, nº 494, 26

³⁸⁵ REIG, R.: “Un Madrid portátil”, en: *Madrid régénérations*, París, Éditions Autrement, 2009, 177. Merece la pena señalar que muchas partes de este breve texto coinciden con pasajes de la novela que

Aludiendo a la existencia en la prehistoria de un arroyo donde hoy se sitúa esta vía, la metáfora de Fernández-Rubio de la Castellana como río parece referirse a varios aspectos: a la constante circulación de vehículos y personas, a la existencia de dos “orillas” repletas de modernos edificios (para lo cual se destruyeron los palacetes y jardines del siglo XIX y principios del XX que antes se hallaban en ella) y, como afirma Ugarte, a este espacio como espacio de tensiones y cambios a lo largo del siglo XX, por lo que la imagen del río podría sugerir asimismo “agua movediza y estática a la vez –lo que está eternamente en flujo y lo inalterable–”³⁸⁶. En el caso de la obra de Reig, Santos Alonso habla de la canalización de Madrid para significar el ensanche económico y el flujo de dinero³⁸⁷. Sin embargo, en *Todo está perdonado*, el agua simboliza también otra característica de la ciudad metafórica, pues al cubrir todo lo antiguo, lo hace desaparecer. Es decir, lo que queda bajo las aguas son “espacios de memoria” y como expresa el narrador-Menéndez, “el paisaje de nuestra juventud y nuestras esperanzas ya estaban bajo el agua”³⁸⁸. De este modo, la obra de Reig otorga a Madrid su anhelado gran río, pero entierra bajo sus aguas las memorias de la ciudad pasada, en una metáfora de ciudad posmoderna o postglobal³⁸⁹.

En la obra adquiere asimismo importancia un puente emblemático, el de Eduardo Dato, que conecta las dos partes en que queda dividida la ciudad, constituyéndose en espacio que simboliza el sueño (aparentemente imposible) de la libre elección entre una y otra vida a uno u otro lado de dicho puente³⁹⁰. Efectivamente, a ambos lados del gran Canal Castellana quedan, según leemos en *Todo está perdonado*, dos zonas bien diferenciadas (en una imagen evidentemente tomada de París): la Rive Droite, “la zona residencial,

analizamos aquí, correspondiéndose la voz del autor con la del narrador Menéndez, en boca de quien pone Reig estas ideas en la novela.

³⁸⁶ UGARTE, M.: (2003): “La historia y el espacio posmodernos: el Madrid trémulo de Pedro Almodóvar”. En: BAKER, E. y COMPITELLO, M. A.: op. cit., 353. El mismo autor señala en otro artículo la correspondencia entre las construcciones llevadas a cabo en esta calle madrileña y la típica arquitectura posmoderna (UGARTE, 2013). Resulta, pues, evidente, el carácter emblemático de esta vía para la imagen de la capital española.

³⁸⁷ ALONSO, S.: “Frágiles expectativas”. En: *Revista de Libros*, segunda época, nº 178, octubre de 2011. Recuperado en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/todo-esta-perdonado-de-rafael-reig-describe-la-espana-de-el-ultimo-medio-siglo>. [Consultado el 23/05/2013]

³⁸⁸ REIG (2010): op. cit., 226

³⁸⁹ De nuevo, irónicamente similar a la ciudad real, con el soterramiento de la M-30 y la creación del parque Madrid Río encima. En este sentido, el agua aparece como el medio más eficaz de borrar las capas anteriores del “palimpsesto” urbano – en una nueva variante de esta metáfora recurrente en la imagen de la ciudad en la literatura–.

³⁹⁰ En la novela se hace mención, asimismo, a la escultura de Eduardo Chillida *La Sirena Varada*, que se convirtió en símbolo político tras ser retirada del paso elevado del Paseo de Eduardo Dato por las autoridades franquistas en los años setenta. Desde 1978 la obra recuperó su situación original en dicho paso.

asiento de la burguesía y el dinero (a menudo muy reciente y casi siempre obtenido por medios delictivos)”³⁹¹ y la Rive Gauche, que es “un amasijo grasiento de populacho y clase media, salpicado de intermitencias de bohemia artística...”³⁹². Ofreciendo siempre exactas referencias geográficas que se corresponden con el espacio real de Madrid, la narración ofrece entonces una visión ficticia evidentemente irónica, a través de la cual se articulan aspectos relacionados con la urbe real conocida para el lector, como es la división social del espacio a ambos márgenes de la Castellana (aunque con “cabezas de puente”, pues “Toda la calle Almagro es Rive Droite en la otra orilla. Ventas, la Prospe, parte de López de Hoyos son Rive Gauche, distritos populares en territorio enemigo”³⁹³) y también más allá, en el sur:

Más allá de Puerto Atocha, hacia el sur y el oeste, la ciudad se inflama como una herida supurante en ciudades-dormitorio, como Fuenlabrada, Getafe o el Berbiquí, y en Precintos rodeados de alambradas, como las Barranquillas, el Mortero o el Cárcamo, donde los adictos esperan la muerte entre neumáticos ardiendo, pero sin lograr entrar en calor³⁹⁴.

De nuevo mezclando nombres reales con ficticios se ofrece la visión de las zonas humildes del sur de la ciudad y de los llamados Precintos: espacios cerrados donde se obliga a vivir a los proscritos de la sociedad, drogadictos y delincuentes. Simbolizando la separación física fuera de los márgenes de la ciudad de aquellas personas que no son “deseables” o “productivas”, se llama la atención sobre los llamados “poblados de la droga” reales, y su carácter de “heterotopía” foucaultiana, como espacio apartado donde se sitúa a aquellas personas que actúan fuera de la norma³⁹⁵.

También se hace referencia al muelle deportivo de Aravaca (que vuela el grupo de revolucionarios de Charo), en el norte de la ciudad. Sobre esta zona leemos en la primera novela de la serie, *Sangre a borbotones*: “Aguas arriba se encontraban los puertos deportivos de los chalets de los Recintos; Aravaca, Pozuelo, Puerta de Hierro: viviendas blindadas y jardines con estanque (...)”³⁹⁶.

Se observa, por tanto, la correspondencia entre la distribución del espacio por nivel socioeconómico que realiza Reig y la distribución en el espacio real de Madrid,

³⁹¹ REIG (2010): op. cit., 21

³⁹² Íbidem, 22

³⁹³ Íbidem, 22

³⁹⁴ Íbidem, 22

³⁹⁵ Lo que se correspondería con las llamadas por Foucault “heterotopías de la desviación”. En: FOUCAULT, Michel (1984), op. cit.: 46-49.

³⁹⁶ REIG, R. (2002): *Sangre a borbotones*, Madrid, Lengua de Trapo, 13

representando nuestro autor una urbe en la que estas diferencias se acentúan, en su línea de poner de manifiesto aspectos reales en forma de exageración irónica con referencias al espacio real que apelan a la ciudad que el lector conoce.

Otro ejemplo de la mezcla entre lo ficticio y lo real es el relato de los cambios producidos en la ciudad (ficticia) desde los años ochenta, narrados por Menéndez:

Todo ha cambiado en estos años, desde que no hay petróleo ni automóviles y quedamos ya muy pocos que todavía hablemos sólo en español.

Los acaudalados ricos de la Rive Droite y de los chalets acorazados del norte se han quitado algo de pelo de la dehesa (...), han adquirido corbatas de colores y han aprendido a no llevar el dinero en fajos (...).

En la Rive Gauche, el cambio cultural más relevante e imprevisto en un siglo ha sido la aparición de las tiendas de los chinos. (...) El noble, generoso e insurrecto pueblo madrileño (...) se ha convertido ya en un consumidor de buen conformar, adicto al *low-cost* (...) ³⁹⁷.

La novela hace así referencia irónica al carácter de “nuevos ricos” de muchos de los habitantes de las zonas más prósperas de la ciudad, cada vez más integrados en su papel. Además, se hace eco del enorme aumento de los negocios regentados por chinos en ciertas zonas de la urbe, que venden todo tipo de productos por precios muy bajos y que representan, en definitiva, una muestra más de la globalización, ante la que los ciudadanos madrileños no se resisten, atraídos por la facilidad y el deseo de consumir.

La ciudad, pues, se erige de nuevo en esta obra en cómplice de la desmemoria colectiva, en una función similar a la que hemos visto en la obra de Juan Madrid, aunque tratada con la ironía y a través de la ficcionalización que venimos señalando.

Todo está perdonado sitúa la acción en una urbe que, pese a todos los cambios que en ella han tenido y tienen lugar, mantiene los mismos problemas y, al igual que sus habitantes, padece de falta de memoria. En este sentido reflexiona Menéndez al pasar frente a un nuevo centro comercial:

¿Qué había antes ahí? Esa es la única pregunta que nos hacemos al ver una nueva sucursal bancaria, un edificio de oficinas o un restaurante chino. Sabemos que no estaba ahí, pero somos incapaces de recordar qué es lo que había en esa esquina. Lo mismo debe de habernos sucedido a nosotros. Creíamos que sin petróleo, sin automóviles, con la Castellana navegable, con bicicletas y coches de caballos, todo

³⁹⁷ REIG, R.: *Todo está perdonado*, 303-304

iba a ser diferente. Qué va. Somos los mismos y ni siquiera nos acordamos ya de qué había antes en el mismo sitio³⁹⁸.

Como veremos a continuación, el estudio de la topografía del crimen nos ofrecerá más información sobre esta ciudad desmemoriada y sus problemas, asociados a la propia historia de la urbe y del país.

LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN *TODO ESTÁ PERDONADO*

Son varias las historias y los niveles narrativos que componen la novela *Todo está perdonado*. De especial interés para nuestro trabajo resulta el relato que se sitúa en el presente de la narración, en el que se investigan varios asesinatos en circunstancias similares, entre ellos el de la joven Laura Gamazo, miembro de la influyente familia Gamazo-Montovio. Las muertes que se investigan han sido llevadas a cabo por envenenamiento a través de hostias consagradas envasadas, el lucrativo negocio del padre de Laura. De este modo, “el arma homicida” constituye un elemento paródico que sitúa directamente a la religión católica (o a la práctica de esta) como “motivo” de las muertes o, quizás formulado de otro modo, como práctica mortalmente peligrosa, ya que, como afirmará Clot: “El que no comulga no corre ningún peligro”³⁹⁹. De este modo, adivinamos ya cómo los asesinatos se constituyen en “asesinatos simbólicos” con una carga evidentemente irónica. Observemos a continuación si los espacios asociados al crimen y a su investigación adquieren también esta connotación.

***Espacios del crimen*⁴⁰⁰**

Puesto que las muertes que dan lugar a la investigación tienen lugar por envenenamiento, no hallamos en nuestra topografía del crimen “espacios del crimen” propiamente dichos, entendidos como aquellos donde se comete el asesinato, sino aquellos espacios donde se producen las muertes. Todas ellas tienen lugar cuando alguien toma una hostia sagrada obtenida de una máquina expendedora. Al tratarse pues de espacios adonde llega el “arma homicida” (a través de puestos de venta elegidos

³⁹⁸ REIG: *Todo está perdonado*, 212

³⁹⁹ Íbidem, 71

⁴⁰⁰ Debido a lo fragmentario de la novela y con el fin de que nuestra argumentación, obviamente relacionada con la propia trama de la obra, resulte más sencilla de seguir, en esta sección no respetaremos el orden seguido en capítulos anteriores respecto a los espacios públicos, fronterizos y privados. Sí señalaremos en cada caso de qué tipo de espacios se trata, pero sin seguir ningún orden que no sea el del propio argumento de la novela.

estratégicamente), es posible establecer equivalencias semánticas con los espacios del crimen, pues igualmente se trata de espacios que se ven vulnerados, donde aparece un cadáver y espacios marcados, en fin, por la muerte y que pueden ofrecer pistas sobre esta.

En este caso es posible para los investigadores rastrear las partidas y canales de distribución, gracias a lo cual llegan a la conclusión de que los envenenamientos van dirigidos a la Rive Droite, “a la *Zona Nacional*, a la guapa gente de comunión diaria”⁴⁰¹, entre la que se encuentra Laura Gamazo.

Fronterizos

▪ Hoteles

La joven asesinada, prometida al Ministro de Medio Ambiente, muere en el jardín del hotel Ritz, del que se ofrece el punto de vista del inspector Olmedo, encargado de la investigación oficial. La primera impresión del policía es de cierta emoción por poder visitar un lugar de semejante lujo al que él, normalmente, no tendría acceso. Así se hace referencia a los aspectos más característicos de este célebre hotel madrileño: su lujo y su exclusividad. Asimismo, se deja clara su vinculación con el poder: “En aquellos sillones, confidentes, canapés y otomanas se habían firmado tratados de paz y declaraciones de guerra, OPAS hostiles y capitulaciones matrimoniales, sentencias de muerte, notas de suicidio y expedientes de regulación de empleo”⁴⁰². Por lo tanto, se puede adelantar el carácter simbólico de este “espacio del crimen”: un espacio representativo de la Rive Droite, de aquella gente a la que se persigue matar con las obleas sagradas envenenadas⁴⁰³. El Ritz, símbolo de la riqueza y el poder que representa la familia Gamazo, queda marcado como espacio de la muerte de uno de los miembros destacados de dicha Rive Droite.

La aparición de este hotel en una novela de carácter histórico y político situada en Madrid no es casual ni novedosa: el Ritz es un espacio emblemático de la capital española que fue frecuentado por ilustres personajes del siglo XX y escenario, por tanto,

⁴⁰¹ REIG (2010): 71

⁴⁰² Íbidem, 25

⁴⁰³ Señala Rafael Fraguas que desde su construcción en 1908 este hotel fue el lugar anhelado por las familias de alcurnia para celebrar sus enlaces matrimoniales y, durante el primer franquismo, se puso de moda entre las familias de clase alta verbalizar los compromisos matrimoniales en el jardín del Ritz. Cf. FRAGUAS, R.: “Hotel Ritz, confort señorial que hoy languidece”, *El País*, 25/05/2015.

de célebres anécdotas y leyendas. Su imagen como espacio de muerte tampoco es nueva, ya que el hotel fue convertido en Hospital de las Milicias Confederadas de Cataluña durante la Guerra Civil y en él murió el anarquista Buenaventura Durruti, motivo por el que este espacio cobra especial importancia en otra novela negra española actual, *El hombre que mató a Durruti*, de Pedro de Paz (2004).

Olmedo reflexiona sobre el poder de la muerte en el espacio en el que se produce: tras años viendo el Ritz solamente a través de la televisión (se trata, pues, de una perspectiva mediatizada sobre este espacio, del que él ya tiene una idea previa), el inspector se extraña del silencio y de la ausencia de todos aquellos personajes que él asocia a dicho hotel:

¿Dónde estaban ahora esos capitanes de empresa y sus *top-models* y púberes canéforas? ¿Dónde aquellas ministras y sus *personal trainers*? ¿Qué fue de tanto galán? ¿Qué de tanto traje cortado a medida, tanta cintura estrecha, tanto cuerpo diplomático susurrando en francés? ¿Acaso había bastado la aparición de un solo cadáver para que se desvanecieran? ¿Habían sido escondidos o traspuestos?⁴⁰⁴

Las reflexiones de Olmedo ponen de relieve el estado de excepción en que queda sumida la escena de un crimen, a la vez que podemos ver una referencia al disgusto de los ricos y poderosos ante la cercanía de lo feo o desagradable en forma de violencia o muerte⁴⁰⁵. Cuando cerca del final de la novela los investigadores se reúnen en la pérgola del hotel para discutir acerca de las conclusiones del caso, el narrador (cuya voz se corresponde en este caso con Menéndez) observa lo rápido que todo vuelve a la normalidad una vez han desaparecido los rastros del crimen:

Había bastado apartar el cadáver y esconderlo bajo tierra para que sonara de nuevo la música y volvieran paramentos, bordaduras y cimeras, el delicado perfume de las “escorts de alto standing” y las “famosa TV demostrable”, el aroma de lavanda del pañuelo de bolsillo de los caballeros, las vajillas, los bisbiseos, el brillo de las piedras preciosas y el sonido apagado, pero reconfortante, de los apretones de mano que ratificaban acuerdos con beneficio mutuo⁴⁰⁶.

De este modo se pone de manifiesto la capacidad de olvido y de seguir adelante una vez la “suciedad” ha desaparecido. La vida y los negocios han de continuar para todos

⁴⁰⁴ REIG: *Todo está perdonado*, 26

⁴⁰⁵ Como se señala en la obra, el propio comisario encargado de la investigación hace años que no se acerca a la escena de un crimen, pues según Clot Garvía “no pertenecía a las fuerzas del orden (...), sino a las personas de orden: su sitio no estaba en las cloacas, sino por encima del nivel de las aceras, en su lugar al sol”, REIG: *Todo está perdonado*, 73

⁴⁰⁶ *Ibidem*, 323

aquellos que quedan vivos, incluido el propio padre de Laura, cuya máxima preocupación es que el efecto negativo para su negocio sea el menor posible.

Como muy pronto sospechan Clot y el propio Gamazo, la adulteración de las hostias envasadas ha sido llevada a cabo por Rosario Valverde, activista de la ultraizquierda resentida con la familia Gamazo y que pretende atacar al corazón de la religión y el poder. Por lo tanto, los crímenes se gestan desde la ciudad “pobre” con la intención de dañar a la ciudad “rica”. Desde otra perspectiva podemos afirmar que la ciudad “vencida” está tratando de asesinar a la ciudad “vencedora”. Las connotaciones políticas asociadas a las dos partes de la ciudad permiten reconocer el tópico de las “dos Españas”, que incluso se pueden identificar con los nombres de las dos zonas en francés: “droite” (derecha) y “gauche” (izquierda). La imagen de la ciudad como metáfora de este tópico se ve confirmada al final de la novela cuando Clot observa Madrid desde el despacho de Gamazo y la compara con un cerebro humano con dos lóbulos divididos por el Canal Castellana⁴⁰⁷. A través de las constantes referencias a las dos partes diferenciadas de la ciudad, la novela pone el énfasis en la persistencia de dos Españas y niega su supuesta reconciliación a través de la comisión de los crímenes por parte de Rosario y su banda, así como de la propia descripción de los espacios ocupados por cada una de esas dos “Españas”.

Espacios públicos cerrados

- Locales de ocio

El segundo espacio del crimen en *Todo está perdonado* resulta ser accidental, pues por un error en la distribución de las hostias una de las partidas dirigidas a la Rive Droite llega a la máquina expendedora del Seemannsbar, al que gustan de acudir Menéndez y Clot para verse y en el que presencian la muerte de un “tarjeta-dorada” o jubilado, que acaba de comulgar.

El Seemannsbar (traducido del alemán, “bar del marinero” o del “marino”), en la dársena de Delicias en la Rive Gauche, es un típico bar portuario donde se reúnen marineros y prostitutas (“lumis” en la novela, usando el término cheli). Este local ofrece

⁴⁰⁷ Íbidem, 350

la imagen de una ciudad anterior a la americanización⁴⁰⁸, así como de un mundo ajeno a la “corrección política” (que también cabe considerar fruto de la influencia estadounidense):

[Allí] apenas se hablaba inglés, era un local tenebroso para *fucking spics*, los santos bebedores, las aguerridas lumis y esos marineros sentimentales que les cubren los muslos de moratones. De día los jubilados bebían sin cambiar de postura y sin condescender a la conversación o a la sonrisa (...)

Nada había cambiado en el Seemannsbar, salvo la nueva máquina expendedora de hostias envasadas. La tele aún era en blanco y negro⁴⁰⁹.

Así pues, el único elemento que supone una concesión hecha a la ciudad “postglobal”, esto es, la máquina expendedora, convierte al Seemannsbar en espacio del crimen.

La muerte del jubilado en este local pone además de manifiesto la ubicuidad del crimen y la importante presencia de la religión católica en todos los ambientes de la ciudad⁴¹⁰, a la vez que sirve para dar un simbólico comienzo a la investigación por parte de Clot, ya que nada más morir el jubilado, él y Menéndez son requeridos por Gamazo.

Espacios públicos abiertos

El tercer crimen de la novela perpetrado por Rosario y su grupo terrorista tiene lugar al final de la obra en uno de los espacios sin duda más emblemáticos de Madrid, la plaza de Cibeles. En la novela *Isla Cibeles*, que hace referencia a la fuente real, es volada precisamente el día en que la selección española de fútbol celebra, acompañada por público y autoridades, su victoria en la Eurocopa.

La fuente de Cibeles, construida durante el reinado de Carlos III, constituye tanto por su céntrica localización como por las vicisitudes que ha sufrido a lo largo de su historia, un símbolo de la ciudad de Madrid. Desde los años noventa del siglo XX, sin embargo, esta fuente ha adquirido una nueva connotación como espacio de celebración de las victorias del club de fútbol Real Madrid⁴¹¹, así como de la selección española de fútbol.

⁴⁰⁸ Mostrando, al mismo tiempo, una influencia extranjera anterior a la estadounidense, en este caso con una imagen de ambiente alemán portuario similar a la que se puede asociar al barrio rojo de Hamburgo, el Reeperbahn.

⁴⁰⁹ REIG, R. (2010): 38

⁴¹⁰ Haciendo honor a su nombre “católica”, esto es, “universal”. Con intención universalizante se llamó así a la Iglesia romana.

⁴¹¹ Desde que, en 1991, los seguidores del Atlético de Madrid trasladaran sus celebraciones a la cercana fuente de Neptuno. Véase RODRÍGUEZ DOMINGO, M.: “Los cinco secretos que esconde la fuente de Cibeles”, *ABC*, 20/08/2012

La voladura de este monumento emblemático de la ciudad supone pues, por una parte, la voladura del espacio donde tantos españoles celebran con entusiasmo la deseada victoria del equipo español en la novela; pero supone, por otro, la voladura del espacio que simboliza aquello que, a lo largo de la obra, se ha ido mostrando como propio del carácter español en lo futbolístico y también en lo político e histórico, esto es, la capacidad de olvido (o de mirar hacia otro lado) a cambio de experimentar la victoria. Esta capacidad es la que muestran los habitantes de Madrid al entregarse al consumismo de productos chinos, es la que muestran los sucesivos Gamazo con tal de medrar generación tras generación y es la que muestran tantos españoles unidos por el fútbol, olvidando sus rivalidades anteriores. Esta capacidad es la que quiere mostrar, en fin, el irónico título de la novela: *Todo está perdonado*, irónico en tanto resulta evidente la superficialidad de tal reconciliación, que logra quizás esconder, pero no eliminar, la fisura entre las dos Españas.

La voladura de la Cibeles por parte de Rosario y su grupo, por último, adquiere sabor a venganza, pues recuerda en la novela a la voladura de un espacio de gran importancia para la joven años atrás, el mercado de Olavide. Este importante espacio de memoria para ella fue dinamitado por el Ayuntamiento, lo que supone un terrible trauma para la joven:

Permanecía absorta y sin moverse. Del cráter salía humo y una nube de polvo que se abría sobre la plaza como los geranios en sus macetas. La vibración del silencio levantaba desde el fondo del abismo las perdidas voces del carnicero; de Antonia, la de los pollos; del puesto de Martín, el de la casquería; la de la mujer que pedía la vez y la de la que esperaba a que Conchi le limpiara un cuarto de kilo de boquerones; el estampido de las cajas de fruta al dar contra el suelo, la hoja del cuchillo en movimiento, el zumbido de la máquina de picar carne; un universo de barrio sepultado con dinamita y sin pestañear, aquel mercado en el que ella era “una más de la familia”⁴¹².

La voladura controlada de este mercado, hecho histórico que tuvo lugar en 1974⁴¹³, estuvo rodeada de polémica, entre otros motivos al sospechar algunos que se llevó a cabo por tratarse de un edificio prototípico de la época de la II República. Por lo tanto, si desde el punto de vista de Rosario la voladura de este mercado fue un hecho político

⁴¹² REIG: *Todo está perdonado*, 262

⁴¹³ El mercado de Olavide, obra del arquitecto Francisco Javier Ferrero de 1934, estaba situado en la plaza del mismo nombre situada en el barrio de Chamberí. El edificio fue derribado mediante una voladura controlada en 1974 por orden del entonces alcalde Miguel García Lomas y en su lugar hallamos hoy un aparcamiento subterráneo y una plaza en la superficie. Como muestra de la polémica que suscitaron estos cambios, cf. AROCA HERNÁNDEZ-ROS, R.: “Olavide, de mal en peor”, *El País*, 21/07/1999

de la España “Nacional” contra la “Republicana”, la voladura de la Cibeles supone su venganza, al acabar con el único espacio capaz de aglutinar a las dos Españas que aparentemente logran dejar atrás el pasado.

Espacios privados

Un importante asesinato para Clot tiene lugar en un espacio privado: se trata de la muerte, fingiendo un suicidio, de su amigo y consejero Pachín Micawber, quien le ayuda en la investigación y tras realizar ciertas averiguaciones es asesinado por Lou Seltz, CFO⁴¹⁴ de la secta de los neognósticos.

Micawber es un célebre “pneumatólogo”, esto es, un especialista en el pneuma o Espíritu, que asiste a Clot en asuntos teológicos, ya que sabe todo acerca de los grupos religiosos radicales. Es él quien pone al detective sobre la pista de las sectas que podrían querer envenenar las obleas sagradas por motivos religiosos.

Por llegar demasiado lejos el bondadoso Micawber es asesinado en su despacho, donde recibe habitualmente a sus jóvenes amantes, pese a que Clot le advierte del peligro que corre. De este modo, como es típico en la novela negra clásica, un confidente del detective es asesinado por ayudarlo, a la vez que se pone de manifiesto el poder de ciertos grupos y su capacidad de actuar ante el peligro de que se desvelen sus secretos.

De hecho, Lou Seltz también allana el piso de Clot varias veces, en escenas claramente paródicas, para convencerle de que deje de investigar la compra, por parte de los neognósticos, de la farmacéutica TuroPharma con fines especulativos. Todas las tramas y subtramas de la novela, en fin, apuntan hacia el poder social, político y económico de la religión –el catolicismo– en España, así a como su cercanía con el crimen.

Espacios de trabajo de los investigadores

En la novela tienen lugar dos investigaciones paralelas: una oficial, llevada a cabo por la policía a las órdenes del comisario Garvía, quien encarga la labor a Olmedo, y una extraoficial llevada a cabo por Carlos Clot. La investigación oficial será confidencial, llevada a cabo por hombres que trabajarán a ciegas y entregando informes solamente verbales a Garvía. De este modo, queda clara la influencia de Gamazo en los cuerpos

⁴¹⁴ De nuevo haciendo énfasis en el uso predominante del “anglo” en la sociedad que retrata la novela, el autor utiliza el término anglosajón CFO (Chief Financial Officer) para referirse al cargo de Seltz (cuyo nombre tampoco es castellano), que en español equivale al de director financiero.

policiales, así como el carácter dudoso de esta investigación, cuyo fin es obtener resultados rápidos que tranquilicen a la opinión pública y no perjudiquen el negocio de Gamazo. El trabajo de Clot, por el contrario, parece ir dirigido a la búsqueda del verdadero culpable, quizás con el fin de que Gamazo y sus colaboradores puedan acabar con él. Así parece indicarlo la referencia del empresario a la labor que realizó Clot para buscar a su hijo Nacho en 1984. El joven, entonces amante de Rosario y también miembro del GAL, fue localizado gracias a Clot y su propio padre encargaría su muerte con el fin de salvar sus negocios con la Santa Sede.

Pues bien, con el fin de coordinar ambas investigaciones, los encargados de ellas habrán de reunirse en diferentes locales de la ciudad, que semánticamente se asemejan a los espacios de búsqueda, al tratarse de lugares de trabajo para los investigadores y que contribuyen a su caracterización.

Fronterizos

El primer lugar de reunión es el propio hotel Ritz, en una de sus suites, nada más descubrirse el cadáver de Laura. De nuevo, de este espacio, asociado a Gamazo y, por extensión, a la gente poderosa y adinerada de la capital española, se destaca su exclusividad y su funcionamiento simbólico como “torre de marfil”, como burbuja alejada del mundo exterior: “Estábamos en una suite del Ritz y, al cerrar la puerta, se produjo una sensación de vacío: el mundo exterior desapareció”⁴¹⁵. A través de la mención a los lujosos muebles de la habitación y de las constantes referencias al mundo exterior en contraposición a la suite, se incide en la separación espacial entre los diferentes mundos que habitan la ciudad y al aislamiento de las clases poderosas. Como ya hemos visto, este aislamiento respecto a lo desagradable se ve pervertido por el crimen, pero gracias a la capacidad de olvido todo vuelve a su sitio una vez “apartado el cadáver”.

Como es evidente, las dos investigaciones que se llevan a cabo, encabezadas por Garvía y por Clot respectivamente, representan dos modos de trabajar, de vivir, de pensar. Representan, en fin, la Rive Droite con sus intereses políticos y económicos, y la Rive Gauche apegada a valores menos materiales, de ahí también la dedicación de cada uno a la investigación que se corresponde con su forma de ver el mundo, como veremos más

⁴¹⁵ REIG: *Todo está perdonado*, 41

adelante. La diferencia de caracteres entre ambos investigadores se evidencia cuando cada uno de ellos elige un bar donde realizar los siguientes encuentros.

Públicos

El local elegido por Garvía para reunirse con Clot es la coctelería Balmoral, en la calle Hermosilla, en plena Rive Droite (en el próspero barrio de Salamanca en el Madrid real). Se trata de un conocido local real⁴¹⁶ que se muestra en la novela como espacio histórico, ya que allí acuden también en el relato en pasado el padre y el suegro de Perico en 1954.

A Clot, sin embargo, desde su entrada en él no le gusta el lugar, al que achaca rasgos típicamente esnob:

Clot detestó aquella antigua coctelería a primera vista y con la misma intensidad con la que se aborrece a un cuñado. Era un lugar silencioso y elegante, elegido por Garvía, con sillones de cuero, camareros sigilosos, maderas nobles y estampas de caza⁴¹⁷.

Por ello, cuando es él quien debe elegir dónde reunirse Clot opta por el bar Muñiz, en la calle Miguel Ángel, en la Rive Gauche. Este local, por el contrario, es típico del gusto de Clot: un bar de barrio con un público variado que incluye a gente de todo tipo, predominantemente de extracción humilde, tolerancia hacia el alcohol y el tabaco (para escándalo de Garvía) y máquinas tragaperras:

El bar Muñiz era un antiguo gimnasio en la calle Miguel Ángel y estaba especializado en dominó, tragaperras y encuentros mercenarios. Había cigarreras de la Fábrica de Tabacos de Zurbano y cuadrillas de estibadores contemplativos y disciplinados; jefes de sección de Telefónica y esbeltos chaperos de gesto insolente; varias mesas de tarjetas-doradas jugando al dominó y gavillas de amas de casa ludópatas que bajaban con batas de flores, varices de color escarlata, monederos en la mano y esos carritos de los que siempre asoma el pico de un barra de pan⁴¹⁸.

Los locales de encuentro aparecen en esta novela como espacios de trabajo, por una parte, pero también como espacios que caracterizan a quien los visita. Los bares asociados a Clot, de quien se ofrece la imagen más positiva en la obra, remiten a una ciudad que vive al margen de la riqueza y el poder, pero también de ciertas normas y leyes (son bares en los que se fuma y se ejerce la prostitución) y que recuerdan en cierto

⁴¹⁶ Cerrado desde 2006.

⁴¹⁷ REIG (2010): 72

⁴¹⁸ Íbidem, 196

modo a aquellos que gustaban al detective Toni Romano en las novelas de Juan Madrid por su carácter familiar. Los espacios del detective son islas con un cierto sabor local dentro de la omnipresente globalización, ya que la variedad de su público de barrio, las máquinas tragaperras, los jubilados que juegan al dominó, son rasgos típicos asociados a los bares españoles, quizás cada vez menos comunes en las grandes ciudades. Este carácter se puede relacionar pues con una visión nostálgica de los rasgos típicos castizos de la urbe.

Como se observa, además, los locales que elige Clot se sitúan en la Rive Gauche, mientras que aquellos a los que acude por mandato de Gamazo y Garvía se encuentran en la Rive Droite. Así pues, la novela traza de forma evidente la frontera entre ambas “orillas”: la “izquierda” asociada a los personajes positivos de la obra –que representan a una de las Españas– y la “derecha”, habitada por los personajes negativos, a la vez que poderosos-vencedores.

Espacios de búsqueda

En línea con el punto anterior, también los espacios de búsqueda propiamente dichos, es decir, aquellos adonde se traslada Clot con el único fin de avanzar en sus pesquisas, dan muestra del Madrid ficticio que caracteriza las obras de esta serie y hacen referencia, de modo irónico, a aspectos sociales reconocibles para el lector.

Entre los posibles móviles que han podido llevar al asesino o asesinos a envenenar las obleas sagradas los investigadores manejan dos líneas de investigación: la material y la espiritual. Según señala Garvía: “Si esto fuera una novela, el asesino actuaría por razones teológicas. En mi opinión, es lo más improbable. La vida no es una novela. Sobre el papel, podría ser. En la realidad que vivimos, hay que centrarse en el negocio”⁴¹⁹. Así, en un guiño autorreflexivo (no el único en la novela), el comisario hace referencia a la importancia de lo material sobre lo espiritual en el mundo en el que viven los personajes. En una realidad influida por el capitalismo, Garvía se decanta por el móvil de tipo económico, lo que da muestra de la doble moral de este personaje asociado a la Rive Droite, y por tanto a la sociedad de religión católica, teóricamente fundamentada en lo espiritual. Clot, por su parte, se dedicará a investigar la posible causa ideológica o religiosa, distinguiéndose de los demás personajes por seguir creyendo en la importancia de los motivos no materiales (y señalando por tanto, su

⁴¹⁹ REIG (2010): 74

creencia en el papel de la ideología y los principios). Por ello, la búsqueda de Clot le llevará a varios espacios relacionados con la religión.

Como ya se ha visto, la influencia de la religión católica y sus instituciones a lo largo de la historia de España es recogida de forma crítica en la novela, cuyas cuatro partes llevan por nombre, junto al de las fases finales de un torneo internacional de balompié, las cuatro etapas del sacramento de la penitencia. Asimismo, la religión católica está directamente asociada a la riqueza de Perico Gamazo, gracias a su negocio de hostias envasadas, y es uno de los móviles (y de los medios) de los crímenes que tienen lugar.

Clot visita en busca de ayuda a Pachín Micawber en su despacho, que terminará convertido en espacio del crimen. El famoso pneumatólogo será quien le ponga sobre la pista de los diferentes grupos religiosos que podrían tener interés en envenenar las hostias envasadas. Su amigo le recomienda a Clot que busque en tres direcciones:

Hoy por hoy sólo hay tres grupos con capacidad operativa para intentar algo semejante. Uno, los bucalistas. Son tridentinos y rechazan la comunión en la mano. Dos, los neognósticos, que creen que la materia es el principio del mal y, por tanto, que el Salvador no tiene cuerpo. Y tres, el GRAPO⁴²⁰.

Fronterizos

El primer destino de Clot es el local Hand-To-Mouth en los antiguos andenes de la estación de Atocha, ahora Puerto Atocha. Se trata “[d]el garito de referencia de los bucalistas más radicales, los que hablaban en jerga grecolatina y sostenían que quien abriera los ojos al comulgar se condenaba al infierno”⁴²¹. El HTM es un local nocturno “fronterizo” en tanto la entrada está vigilada por un portero que sólo deja a Clot ingresar tras recibir un soborno del detective. En el local, Clot observa cómo jóvenes que han tomado algún tipo de droga bailan como si tuvieran convulsiones y se pregunta por los motivos que les llevan a unirse a tribus urbanas en las que todos llevan la misma ropa, realizan los mismos saludos, etc. En este caso, la tribu de los bucalistas es una secta religiosa que, como recuerda Clot, ha estado involucrada en las tres grandes guerras

⁴²⁰ REIG (2010): 90

⁴²¹ Íbidem, 162

tribales que han tenido lugar en Madrid contra sus grandes enemigos los Latin Kings⁴²², así como contra otras tribus de la ciudad⁴²³.

La connotación negativa del local aumenta cuando Clot se encuentra con una confidente, una prostituta menor de edad que le produce lástima. De nuevo, pese a los datos ficticios, se observa cómo la descripción del local alude a aspectos reales de la urbe percibidos de forma negativa en la novela, como el carácter homogéneo de todos los clientes, que según el detective pertenecen a un grupo por su necesidad de ser queridos y de formar parte de algo.

Asimismo, la descripción de este espacio de búsqueda se encuentra repleta de referencias irónicas a la realidad y a la gran influencia de la tecnología en todos los ámbitos. Así, debido a que la religión bucalista impide que la hostia consagrada entre en contacto con las manos de quien comulga⁴²⁴, el local se encuentra lleno de sacerdotes vestidos con sotanas que buscan feligreses a quienes dar la comunión. Para ello, los interesados han de enviar un mensaje de texto o hacer una llamada de teléfono al 900-VATICAN.

En la línea de la novela negra clásica los espacios de búsqueda se erigen en espacios representativos de la sociedad en la que se producen los crímenes; así, en este caso haciendo uso de la ciencia ficción y la ironía, la sociedad que trata de representarse es una especie de versión deformada de la actual, en la que abundan los grupos de jóvenes que comparten ideas, formas de vestir y de bailar, etc. y que se reúnen en locales donde sólo ven reflejos de sí mismos. Esta tendencia a la gregarización de la primera generación nacida tras la adhesión a Estados Unidos puede ser vista como una consecuencia más de la globalización, en el sentido de la “homogeneización” frente a la individualidad, lo que contrasta de nuevo con aquellos locales que gustan a Clot, donde la variedad de público permite observar todo tipo de grupos sociales, tendencias, edades, etc.

⁴²² Nombre que remite a una conocida banda real de origen latinoamericano que ha tenido numerosos problemas con la justicia en España.

⁴²³ Obsérvese que la novela sitúa al mismo nivel a tribus urbanas y sectas religiosas, como espacios en los que los jóvenes pueden sentir que forman parte de algo que les distingue en el marco de la globalización.

⁴²⁴ Al igual que la Iglesia católica hasta después de mediados del siglo XX, en que se comenzó a permitir recibir la comunión en las manos (como, al parecer, se hacía en la antigüedad).

El HTM, además, tiene su propia máquina expendedora de obleas sagradas y, una vez que Clot abandona el lugar, la “Madame” Sonsoles muere envenenada por una de ellas, de modo que acaba por convertirse en un espacio del crimen.

Privados

Convencido de que los bucalistas no tienen motivos para envenenar las hostias sagradas al no estar en contra de su envasado, Clot decide citarse con Lou Seltz, CFO de los neognósticos, una secta religiosa que no cree en la materia y que, por lo tanto, no está a favor de la eucaristía.

La sede de los neognósticos se halla en un lujoso palacete a las orillas del Canal (Castellana, se entiende, lo que pone de manifiesto la riqueza de esta secta y evoca un paisaje veneciano –que se suma a las imágenes literarias de ciudades portuarias que acumula la novela–), protegido con grandes medidas de seguridad que dificultan a Clot llegar hasta allí. Una vez en el palacete, por el aroma caro de la decoración, el investigador deduce que se trata de dinero reciente, pues “Clot sabía que el dinero “de verdad” no tenía ese pestazo adolescente a billetes manoseados, sino el intenso y sereno aroma del capital bien invertido en patrimonio inmueble o en oscuros negocios de alto rendimiento”⁴²⁵.

El poder de la CFO Lou Seltz, con negocios relacionados con grandes compañías farmacéuticas, se le confirmará a Clot cuando la poderosa empresaria invada su apartamento para amenazarle y, más tarde, asesine a Pachín Micawber. Como espacio de búsqueda, el palacete en el Canal no hace sino confirmar la cercanía entre la riqueza y el poder y poner de relieve la evidente contradicción entre el dogma de los neognósticos, contrarios a la materia, y el modo de vida de su principal figura, en una crítica en la pueden observarse paralelismos con la Iglesia Católica.

Públicos

Convencido por fin de que ni los bucalistas ni los neognósticos tienen razones para cometer los crímenes que investiga, y gracias a la ayuda de Micawber, Clot se lanza a la búsqueda de Rosario, de quien estuvo enamorado en el pasado y de quien sospecha que puede ser la asesina por motivos políticos (junto con el grupo de los GAL al que pertenece, dirigido por el peligroso Tequendama).

⁴²⁵ REIG (2010): 308

Gracias a la colaboración de su amigo, Clot consigue la dirección de la mujer en la humilde barriada del Berbiquí, espacio ficticio cuya descripción resulta familiar, pues, aunque sin aludir a ningún espacio concreto de la urbe real, se articulan características de cualquier zona humilde a las afueras de una metrópoli.

La imagen literaria de Madrid ha estado muy a menudo unida a la imagen de la miseria en sus zonas periféricas o suburbios, exponiendo ya a principios-mediados del siglo XX autores como Baroja o Martín-Santos los contrastes entre los distintos modos de vida en la capital española. Reig se suma a esta lista dando fe de la importancia del territorio metropolitano en el Madrid posmoderno, a la vez que incide en las desigualdades socioeconómicas que se dan en esta urbe, incluso en su versión “postglobal”.

Las indicaciones del detective permiten situar la barriada del Berbiquí en el suroeste de Madrid, mostrando una típica ciudad-dormitorio poblada por trabajadores de las capas sociales más humildes (dependientas, empleadas domésticas, obreros de la construcción) que cada día se desplazan a la capital pese a que la zona se encuentra muy mal comunicada con el centro, circunstancia que no es ajena, en la realidad, a muchos barrios de esta zona de la capital española:

La barriada del Berbiquí es una de las más inhóspitas de la constelación de ciudades-dormitorio del cinturón suroeste. Está apartada de todas las rutas habituales de navegación urbana; sin enlace fluvial con el Canal Castellana, sólo dispone del metro de Sideral, que llega hasta Príncipe Pío, y de una parada de la diligencia que lleva a Alcorcón⁴²⁶.

Clot pasa siete días en este barrio olvidado por la Administración y descrito como desolador, vigilando a Rosario desde el bar más cercano al piso donde vive. Finalmente el investigador la descubre envenenando una oblea en el famoso restaurante José Luis, “en la calle Serrano 89, en plena Rive Droite”⁴²⁷. Para pasar desapercibida en esta próspera zona de la ciudad Rosario se ha cambiado de ropa, ya que su aspecto habitual la delataría como alguien “extraída (...) de un bloque de viviendas en alguna barriada de las afueras”⁴²⁸. No solamente se destacan, pues, las enormes diferencias sociales entre las zonas de la ciudad, sino también el carácter homogéneo de cada una de ellas, que permite descubrir a los “intrusos” y les obliga, por tanto, a disfrazarse para no ser descubiertos.

⁴²⁶ REIG (2010): 337

⁴²⁷ *Ibidem*, 343

⁴²⁸ *Ibidem*, 343

Espacios de huida

Por último, se produce al final de la novela (pero cronológicamente antes de la explosión en la Cibeles) una huida fracasada: la de Rosario (culpable de los asesinatos) junto a Clot, que ha llegado a un trato con Perico Gamazo para alejarse de todo con su amada. Ambos se marchan en una diligencia que les llevará a una población de las afueras, Navalcarnero⁴²⁹. Desde este precario transporte, Clot siente la ilusión de dejar atrás la ciudad y el pasado para pasar sus últimos días junto a Rosario. Así, atravesando Madrid en dirección sur, los amantes ven pasar Aluche, la Casa de Campo, Batán, Campamento e incluso la barriada del Berbiquí “al alcance de la mano, como si ahora pudieran arrojarla hacia atrás, a su espalda (...)”⁴³⁰. La huida lejos de la ciudad se convierte para Clot en un intento de huida de la historia y del pasado individuales, representados por espacios de la Rive Gauche y del sur de la ciudad, esto es los espacios que representan en la novela a la España vencida, a la que tanto él como Rosario pertenecen.

Rosario, sin embargo, no quiere escapar, sino que decide volver para ayudar a su grupo a realizar a cabo su próximo atentado (la voladura de la Cibeles). Ella no busca la felicidad individual, sino la acción colectiva. En su opinión “el cielo hay que tomarlo por asalto y para todos”⁴³¹. Así, el retorno a Madrid supone el retorno al espacio de la historia y de la reivindicación política.

El único personaje que al final de la novela consigue olvidar es Menéndez, que decide entrar en un galeón encallado frente a la dársena de Delicias en el que, según se dice, viven dos mujeres locas rodeadas de cadáveres que juegan a los dados. El buque, que ha encallado precisamente el mismo día de la muerte de Laura (de quien Menéndez estaba enamorado) representa la posibilidad de olvidar para el atormentado ex-agente. Así, cuando decide entrar al barco, este personaje deja atrás su pasado (se desnuda, se deshace de los últimos recuerdos que le quedan de Laura – una moneda y la invitación a su boda nunca celebrada–) y, de este modo, la mala conciencia que le persigue por haber trabajado para lo que él denomina “las cloacas del Estado” y por haber estado al servicio de los Gamazo.

⁴²⁹ Se trata de una población situada en el suroeste de Madrid. Esta ciudad adquiere un papel relevante en la novela *Sospecha*, de J.Á Mañas (2010).

⁴³⁰ REIG (2010): 363

⁴³¹ REIG (2010): 365. La expresión “tomar el cielo por asalto”, utilizada por primera vez por Karl Marx en 1871 en referencia a la Comuna de París, es explicada en la página 234 de la novela.

- Medios de transporte

Un último y breve apartado merecen los medios de transporte como forma de moverse por la ciudad de los investigadores. La ironía de la obra, como hemos visto, afecta a la descripción de la ciudad, eliminando uno de los elementos más característicos del Madrid conocido por el lector: su abundante tráfico. Se mencionan en la novela formas de transporte como la diligencia tirada por caballos en la que huyen Rosario y Clot o los barcos con los que llegan futbolistas y afición a Isla Cibeles para la celebración de la victoria de la Eurocopa. Asimismo, se hace mención al metro para llegar desde El Berbiquí al centro de Madrid, pero lo que sin duda destaca es que tanto el detective Clot como Menéndez Vigil siempre caminan por la ciudad, observando con melancolía los cambios que la afectan. Los desplazamientos, por tanto, no se distinguen por su velocidad en esta imagen postglobal de la capital española. En esto, la novela se distingue de las otras dos de la serie, donde abundan los desplazamientos en bicicleta (en *Sangre a borbotones* Clot tiene una Orbea, bicicleta de fabricación española) y en barco. Por ello, se puede afirmar que el hecho de que en esta novela Clot y Menéndez fundamentalmente caminen representa una postura ante los cambios en “su” ciudad, pues su actitud de flâneurs contrasta con las condiciones de la urbe posmoderna en la que se mueven.

CONCLUSIONES

Rafael Reig: Madrid, una ciudad navegable

Todo está perdonado realiza una lectura crítica de la Transición española y ofrece, como resultado ficticio de los pactos políticos llevados a cabo durante dicha transición, una visión distópica de la ciudad de Madrid que se enmarca en un relato de tipo negro. La ironía impregna toda la obra y afecta a todos los elementos relacionados con los crímenes: el móvil, los medios e, igualmente, los espacios donde se cometen. Como hemos visto, a través de la visión irónica se articulan aspectos relacionados con la ciudad y la historia reales. El tema principal de la obra es la desmemoria u olvido, no sólo tras la Transición, sino también antes y después a lo largo de la historia de España. La ciudad se erige en metáfora de ese olvido al mostrarse un Madrid ficticio que experimenta las consecuencias extremas de la globalización y, con ella, de la pérdida de identidad de la urbe que, bajo las aguas, ha enterrado sus recuerdos. En este sentido, la novela de Reig se aproxima a las de Juan Madrid, pero haciendo uso de las

convenciones del género negro de forma paródica y utilizando la ironía en su visión fantástica de Madrid, lo que lo aleja del escritor malagueño.

Además, Madrid se constituye en *Todo está perdonado* en espacio de la historia y personaje clave de la trama, que representa en su propia fisionomía a las dos Españas, aquellas que se enfrentaron en la Guerra Civil y que en la novela ocupan sus espacios propios en la ciudad⁴³² y vuelven a estar enfrentadas en una venganza simbólica de vencidos sobre vencedores. En la novela la revancha se centra en ciertos sectores y zonas de la ciudad de Madrid, que como cualquier ciudad contemporánea es, usando palabras de Vázquez Montalbán, “físicamente la resultante de la hegemonía de los sectores sociales”⁴³³, es decir, es la ciudad de los vencedores que le han impuesto su fisionomía y el ataque a ella es, por tanto, un ataque a los vencedores de la guerra y de la Transición.

Es posible percibir por tanto cómo se articulan en la novela aspectos de tipo global (como la falta de petróleo o la hegemonía del inglés como *lingua franca*), junto con otros más específicamente españoles o locales (la pervivencia de las dos Españas). A la vez, se observa una tensión entre una ciudad que se dirige hacia su total globalización y deshistorificación pero que, por otro lado, en tanto pervive la dualidad entre Rive Droite y Rive Gauche, se mantiene unida a su pasado. Incidiendo sobre esta dicotomía, la novela retoma una imagen literaria de Madrid que parecía haber quedado atrás a partir de la llamada *movida* madrileña⁴³⁴: la de este espacio como centro del poder político y donde se percibe la existencia de dos Españas. La novela se suma así a la tendencia actual observable en varios autores españoles de recuperación de la memoria histórica y revisión crítica de la transición a la democracia que concuerda con la recuperación de esta imagen de la capital española.

⁴³² Otra muestra de esta imagen dual de Madrid se observa en un pasaje de la obra que no corresponde con el relato policíaco, donde se hace referencia a la existencia de una ciudad subversiva dentro de la ciudad real a partir de los años sesenta del siglo XX; una ciudad “secreta, clandestina, escondida en el corazón de la ciudad real, otro mapa oculto bajo las mismas calles, glorietas y avenidas”; “[e]n ella vivían en el exilio los desterrados del paraíso proletario, la iglesia peregrina del resentimiento social” (REIG, 151). Esta referencia a la lucha clandestina por la ciudad democrática remite a los comentarios de Vázquez Montalbán en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, donde afirma que “[u]na retina históricamente sutil descubriría que como sombra de la ciudad franquista empezaba a aglutinarse, intra y extramuros, la ciudad antifranquista” (op. cit., 60).

⁴³³ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998), op. cit., 10

⁴³⁴ Como concluye Ingenschay en su estudio de varias obras del periodo de la *post-movida* en INGENSCHAY, D. (2002): op. cit., 148. También véase UGARTE (2013), op. cit.

Atendiendo a la topografía del crimen *sensu stricto*, se observa el sentido simbólico de la Rive Droite como espacio del crimen por ser el espacio asociado a los ricos y poderosos “vencedores” de la guerra y de la Transición, pero “víctimas” en la novela (mientras que los espacios relacionados con el detective Clot están en la Rive Gauche). Los espacios concretos de los crímenes también tienen una función simbólica, destacando entre ellos el hotel Ritz y la Cibeles, ambos cargados de historia y connotaciones sociales e ideológicas. Los espacios del crimen poseen en esta obra el carácter de “lugares” frente a los “no-lugares” desde el punto de vista antropológico, pero todos ellos adquieren una connotación negativa y son simbólicamente “pervertidos” o destruidos por el crimen. Cabe preguntarse, entonces, si el Madrid amnésico y anegado de agua no es un gran no-lugar, cuyos habitantes ni siquiera alcanzan a recordar lo que había donde ahora se encuentran negocios típicos del capitalismo y la globalización: centros comerciales, bancos, oficinas y negocios “chinos”. Efectivamente, los crímenes corrompen los últimos “lugares”, confirmando el carácter de no-lugar de la capital española. Las vistas aéreas que se ofrecen de la ciudad en su totalidad confirman este carácter, al no hacer referencia a espacios conocidos o emblemáticos que remitan al espacio histórico real, mostrando una ciudad anónima que podría confundirse con cualquier otra. Sin embargo, sí se puede apreciar un cierto espíritu madrileño, en el sentido de mostrar afecto por la capital española, evidente en el retorno de Clot y Rosario a la ciudad tras recorrer sus espacios emblemáticos durante su fallida huida.

Adquieren gran relevancia espacios que no se encuentran en el centro más antiguo de la ciudad, entre los que destacan la Castellana (el Canal Castellana) como línea divisoria y el barrio de Salamanca al norte de esta, barrio principal de la Rive Droite y donde transcurre la mayor parte de la historia. En este sentido, la novela se desvía de las topografías del crimen estudiadas previamente y concede gran importancia al Ensanche del siglo XIX, situando el crimen, también de forma irónica, en la zona probablemente menos previsible de la ciudad.

Como contraste al centro y sobre todo a su Rive Droite, aparece la ficticia barriada del Berbiquí, caracterizada por su extrema modestia y por la humildad de la clase trabajadora que la habita. Dicha barriada, donde vive Rosario y planea sus crímenes, representa a los olvidados de la urbe, a los que Charo siempre ha pertenecido (habiendo vivido, según leemos en la novela, siempre en barrios obreros de la periferia). Las zonas

de la periferia se confirman como espacios representativos de los contrastes socioeconómicos en la capital española y, pese a aparecer relativamente tarde en la obra, el Berbiquí constituye un espacio esencial por ser desde donde se gestan los asesinatos políticos. Al contrario que los habitantes de la Rive Gauche que están dispuestos a olvidar, desde la triste barriada del Berbiquí Rosario pasa a la acción armada. De este modo, la periferia representa a la masa obrera que toma las armas y, a través de la voladura simbólica de la Cibeles, impide la superficial reconciliación de la Rive Gauche y la Rive Droite.

Así pues, a través de las convenciones del género negro en el relato que se sitúa en el presente de la narración, *Todo está perdonado* recurre al tópico de las dos Españas como fenómeno que marca la división espacial de un Madrid “postglobal”, eliminando la posibilidad de que, a través de la anegación de los recuerdos de la urbe bajo el agua, se eliminen las fracturas ancestrales del país. A través de los crímenes simbólicos que se producen en los pocos “espacios de memoria” que quedan en la ciudad, se viene a señalar además cómo estos pertenecen a los vencedores históricos (salvo el Seemannsbar, espacio accidental de una muerte) y por ello han de ser destruidos por los vencidos, utilizando como medio otro elemento de división entre las dos Españas: la religión. Asimismo, se muestra una ciudad invadida por la tecnología y el consumismo, en la que perviven las desigualdades sociales y económicas. En este sentido, parece Reig haber comprendido la petición de Vázquez Montalbán de una literatura que “apostara por una lectura crítica de la ciudad que se nos ha entregado”⁴³⁵, tratando de poner al descubierto la relación entre esa ciudad heredada y los procesos por los que ha llegado a ser como es.

⁴³⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN (1998), op. cit.: 96

3.3 Barcelona como “lugar del crimen”: caras y voces de la ciudad

Si un espacio urbano destaca como escenario de la novela negra española es la ciudad de Barcelona. Es en el ámbito de la literatura catalana donde primero aparece lo que puede considerarse una novela policíaca autóctona y donde resurge el género tras la guerra civil y la posguerra, dándose en él las condiciones editoriales y de público que facilitan la llegada del *boom* de este tipo de narrativa a España⁴³⁶. Pero además de las condiciones sociales y políticas para la aparición del género en Cataluña, que ya se han explicado, la propia ciudad condal posee una serie de requisitos que la convierten en especialmente apta como escenario para la novela policíaca:

Barcelona es la gran ciudad de la revolución industrial, es compleja y conflictiva, y cuenta con un pasado histórico y político relevante. Además se trata de una ciudad portuaria que condiciona unos motivos que se han convertido en universales dentro de este tipo de ambientes: contrabando de mercancías, entradas de estupefacientes y tráfico de prostitutas son tan sólo algunos de los ejemplos más peculiares⁴³⁷.

En esta imagen juega un papel primordial el Barrio Chino, en el Distrito V hoy conocido como el Raval, que desde principios del siglo XX adquirió la reputación de lugar del crimen y la prostitución. Como señala Jordi Castellanos, ya desde la primera década del siglo XX se gesta una tradición literaria en la que el Barrio Chino se muestra como “el espacio donde la ciudad ordenada que pretende construir la alta cultura novecentista muestra su auténtica realidad: abandono, desorden, degradación, violencia, miseria, etc.”⁴³⁸ Aunque estos aspectos relacionados con el Barrio Chino de Barcelona no han sido únicamente tratados por la novela negra, sin duda este espacio urbano ha jugado, y sigue jugando aún hoy, un papel significativo en la narrativa de este tipo⁴³⁹.

Como primera novela policíaca catalana se suele citar *El collar de la Nùria* (1927) de Cèsar August Jordana, cuya acción tiene lugar mayoritariamente en la ciudad condal. Años más tarde, una joven Mercè Rodoreda publica *Crim* (1936), una obra de tipo enigma con rasgos paródicos que ofrece una visión irónica de la burguesía barcelonesa.

⁴³⁶ RESINA (1997): op. cit., 30-31

⁴³⁷ MARTÍN ESCRIBÀ (2009): op. cit., 45

⁴³⁸ CASTELLANOS, Jordi (2002): “Barcelona, las tres caras del espejo: del barrio chino al Raval”. EN: *Historia y poética de la ciudad*, Revista de Filología Románica, anejo III, 192

⁴³⁹ Para un breve repaso de la aparición del barrio chino en la literatura catalana, véase el artículo de Xavier Moret “La tradición negra del Raval (De dónde venimos)” en *Barcelona Metròpolis. Revista de informació i pensament urbanes*, verano de 2010. Disponible en: <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6a9e.html?id=21&ui=401>. Consultado el 28/11/2013.

En los años treinta, durante el auge de las novelas policíacas de tipo popular, E.C. Delmar (seudónimo de Julián Amich Bert), crea al primer detective literario español y catalán que repite en varias novelas. El inspector de la policía de Barcelona Venancio Villabaja protagoniza *El secreto del contador de gas*, *Piojos grises* y *La tórtola de la puñalada* (publicadas entre 1936 y 1937), que aunque constituyen “un ejercicio imitativo de la escuela británica”⁴⁴⁰ están ambientadas en Barcelona y protagonizadas por personajes locales. En las novelas se describen con precisión las calles y lugares de la ciudad, que ya se va perfilando como la ciudad más “negra” de España⁴⁴¹.

Durante la posguerra, señala Laureano Bonet cómo los jóvenes de la llamada escuela de Barcelona sintieron fascinación por la novela detectivesca y, en concreto, por la obra de Georges Simenon (mientras que, según este crítico, en Madrid la juventud intelectual tenía más interés en la novela y el cine neorrealistas italianos). En este contexto aparece la novela de Gabriel Ferrater y José María de Martín *Un cuerpo o dos*, finalista del Premio Simenon de novela policíaca en 1952 y cuya acción tiene lugar en la capital catalana, estando pobladas sus páginas “de signos históricos muy de la época y de la vida, tanto social como cultural, de la Barcelona de aquel tiempo”⁴⁴². Dicha novela, sin embargo, no pudo ser publicada hasta los años ochenta, arguyendo las editoriales que las historias de este tipo habían de tener lugar en un entorno anglosajón⁴⁴³.

Es en los años cincuenta, con tres obras del escritor y político Rafael Tasis, quien ya había reflexionado sobre la literaturización de Barcelona y su aptitud como escenario criminal, cuando se considera que tiene lugar el verdadero arranque de la novela policíaca en catalán. Las tres novelas de Tasis (la primera de ellas de enigma, las dos últimas más cercanas al tipo negro) están ambientadas en Barcelona y escritas en catalán: *La Biblia valenciana*, *Un crim al Paralelo* y *Es hòra de plegar* (publicadas en 1955, 1960 y 1956, respectivamente), y su acción se sitúa en el pasado, en la Cataluña republicana; de este modo se salva la inverosimilitud de presentar una ciudad literaria

⁴⁴⁰ COLMEIRO (1994): op. cit., 128

⁴⁴¹ VÁZQUEZ DE PARGA (1993): op. cit., 81

⁴⁴² BONET, L.: “La escuela de Barcelona y la novela policíaca: entre Dashiell Hammett y Georges Simenon”. EN: PEÑATE RIVERO (2010): op. cit., 56

⁴⁴³ BONET, L. (2010): op. cit., 57

que se expresa en catalán (policía, criminales) cuando la realidad de Barcelona era la de una urbe forzosamente castellanizada⁴⁴⁴.

Manuel de Pedrolo recoge la tradición de Tasis y se convierte en el primer autor catalán –y español– que escribe novelas negras de clara influencia norteamericana, situando la primera de ellas, *Es vessa una sang fàcil* (1954), en la Barcelona de posguerra. En los años sesenta Pedrolo continúa la escritura de novelas negras situadas en Barcelona, en las que se pone de manifiesto la violencia del *status quo*, presentando a personajes al margen del sistema o perseguidos por él, plasmando con dureza el entorno social de la Barcelona de la época.

En los años setenta se instaura definitivamente la novela negra catalana y castellana, destacando Barcelona como protagonista de las novelas de Jaume Fuster (en catalán) y algo más tarde, de Manuel Vázquez Montalbán (en castellano), considerado aún hoy el creador del detective español más emblemático y de mayor repercusión en la literatura nacional e internacional: Pepe Carvalho.

Como señala Resina, finalmente la novela policíaca barcelonesa ha concedido vida literaria a ese “Barrio Chino” y a sus leyendas ya desde la obra de Tasis y hasta la de Vázquez Montalbán, en cuya serie protagonizada por el detective gallego se encuentra “la más insistente exploración literaria de este barrio y la mayor constancia en la fijación de su mitificada superficie”⁴⁴⁵. También autores como Francisco González-Ledesma han contribuido a la recreación literaria del Raval y los sucesivos cambios que se han producido en él hasta llegar a la novela negra barcelonesa actual, en la que autores como Lluís Gutiérrez Maluenda por una parte, y Empar Fernández y Pablo Bonell Goytisolo, por otra, continúan concediendo especial importancia a esta zona de la ciudad.

La novela policíaca y negra barcelonesa no se ha centrado empero, exclusivamente en los bajos fondos, sino que da cuenta del contraste entre estos y las zonas más prósperas de la ciudad, como los barrios de Pedralbes, Vallvidrera (donde vive Carvalho) y el barrio del Ensanche, zonas asociadas a la burguesía barcelonesa. *Estudi en lila* (1985), de María Antònia Oliver, ofrece un ejemplo de los contrastes entre las diferentes zonas de la ciudad y sus habitantes.

⁴⁴⁴ Véase GOMÀ, E.: “Barcelona, fora de la llei”. En: *Lletra. La literatura catalana a internet*. Disponible en: <http://lletra.uoc.edu/ca/tema/barcelona-en-la-novella-negra-en-catala>. Consultado el 19/06/2013

⁴⁴⁵ RESINA (1997): op. cit., 159

En la actualidad, autores como Teresa Solana y Toni Hill sitúan la acción de sus novelas negras en otras zonas de la ciudad condal, como el barrio del Eixample o el de Gràcia. Asimismo, Carlos Zanón se aleja del Raval para situar sus obras en los barrios de Guinardó y Horta. Por su parte, los personajes de las novelas de Alicia Giménez Bartlett se mueven entre Poblenou, donde vive su protagonista, y todas las zonas imaginables tanto de dentro de la ciudad de Barcelona, como de sus afueras e incluso más allá de las fronteras de España.

3.3.1 Manuel Vázquez Montalbán

La serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán y la transición de Barcelona

El polifacético autor Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939 – Bangkok, 2003) publica libros de poemas⁴⁴⁶, novelas y ensayos, pero es sin duda su serie de novelas negras protagonizadas por el detective privado Pepe Carvalho la que mayor renombre le reporta tanto en España como fuera de ella.

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona y titulado en Periodismo por la Escuela de Periodismo de Barcelona, además de dedicarse a la literatura Vázquez Montalbán trabaja como periodista a lo largo de toda su vida en publicaciones como Triunfo, Siglo XX, Tele/Xprés, Por Favor o El País. También es conocido por su militancia política, que comienza en el Frente de Liberación Popular para posteriormente ingresar en 1961 en el PSUC (en el que ya había militado su padre), llevándole su participación en la resistencia antifranquista a prisión, donde escribiría su primer libro.

A lo largo de su prolífica carrera literaria Vázquez Montalbán obtuvo numerosos premios de importancia, entre los que destacan el Premio Planeta en 1979 con la tercera novela de la serie Carvalho, *Los mares del Sur*; el Prix International de Littérature Policière en 1981 por la misma obra; el Premio Nacional de Narrativa por *Galíndez* en 1991, posteriormente galardonada con el Premio Europeo de Literatura (1992) y el Premio Nacional de las Letras Españolas a toda su trayectoria en 1995. Además, destaca su labor en el ámbito de la crítica de novela policíaca en revistas como *Gimlet* (especializada en narrativa policíaca) y *Camp de l'Arpa* (que publicó el primer número monográfico sobre este género en 1979), así como en artículos, entrevistas y conferencias⁴⁴⁷.

Si Barcelona se ha erigido en la ciudad emblemática de la novela negra en España, sin duda es Manuel Vázquez Montalbán el creador de la serie negra española más célebre nacional e internacionalmente. Su protagonista Pepe Carvalho ha sido considerado el único mito de la novela negra española⁴⁴⁸ y ha influido en diversos autores dentro y

⁴⁴⁶ Se encuentra entre los “Nueve novísimos poetas españoles” que Josep Maria Castellet incluyó en su antología de 1970.

⁴⁴⁷ COLMEIRO (1994): op. cit., 170

⁴⁴⁸ VÁZQUEZ DE PARGA (1986): op. cit.: 317

fuera de las fronteras españolas⁴⁴⁹. Así pues, la serie Carvalho no sólo es considerada la más importante serie negra dentro de la literatura española⁴⁵⁰, sino que por constituir tal ha contribuido de forma determinante a la fijación de una imagen de la Barcelona del crimen⁴⁵¹.

El personaje de Pepe Carvalho aparece por primera vez en *Yo maté a Kennedy* (1972), novela que, sin embargo, no tenía la intención de ser la primera de una serie policíaca⁴⁵². Será dos años más tarde cuando con *Tatuaje* se dé verdadero comienzo a esta “crónica de la Transición” o “crónica del desencanto” protagonizada por un antiguo agente de la CIA de origen gallego pero profundamente barcelonés, amante de la cocina y el sexo, y que enciende la chimenea quemando los libros que pueblan sus estanterías⁴⁵³.

La serie Carvalho abarca la realidad española desde los finales del régimen franquista hasta la entrada en el nuevo milenio y se constituye de forma deliberada en un “registro documental y a la vez análisis crítico de la vertiginosa transformación social y cultural española”⁴⁵⁴ de la época de transición a la democracia, con novelas íntimamente relacionadas con el presente histórico, con su “aquí y ahora”. Cada novela de la serie puede ser vista como una “instantánea” de su momento de publicación, concepto que ya se ha utilizado en referencia a otras obras en este mismo trabajo. Vázquez Montalbán utiliza pues las convenciones de la novela policíaca para realizar una exploración de la realidad española, aunque el mismo autor no se consideraba un escritor de novelas negras, sino alguien que tras *Tatuaje* encuentra:

...una serie de ingredientes que me van a permitir desarrollar una novela que, reuniendo elementos de desguace de la novela negra norteamericana, la veo más clasificable dentro de una literatura crónica, una literatura de descripción de un

⁴⁴⁹ Además de una influencia que declaran escritores como Andreu Martín o el griego Petros Márkaris, resulta evidente el homenaje del siciliano Andrea Camilleri en el nombre de su protagonista, el inspector Montalbano. Asimismo, son numerosas las referencias paródicas al detective Carvalho, sobre todo en obras de autores del ámbito catalán, como los que cita Resina en RESINA (1997): op. cit., 275. Entre ellos se encuentran Maria Antònia Oliver, Isabel-Clara Simó y Eduardo Mendoza.

⁴⁵⁰ Las obras que la componen obtuvieron, sobre todo a partir de *Los mares del Sur*, un gran éxito de público y crítica, contribuyendo a la definitiva implantación de este género en España.

⁴⁵¹ Significativamente, obtuvo en 1997 el Premio de Proyección Internacional de la ciudad de Barcelona por su personaje Pepe Carvalho.

⁴⁵² Aunque posteriormente Vázquez Montalbán la incluyera dentro del ciclo Carvalho, esta novela pertenece a su escritura “subnormal”, como el mismo autor la denominó. El detective tampoco adquiere sus rasgos distintivos hasta su aparición en *Tatuaje*, novela ya sí de tipo negro.

⁴⁵³ Para un análisis de la función de estos diferentes rasgos y costumbres de Carvalho, pueden verse RESINA (1997): op. cit., 116-142; COLMEIRO (1994): op. cit., 173-193 y COLMEIRO (1996): *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, North-South-Center Press, 167-182

⁴⁵⁴ COLMEIRO, J. F. (1996): op. cit., 163

ambiente, a partir de elementos técnico literarios que sin duda pude haber tomado de la novela negra norteamericana⁴⁵⁵.

A través de estas novelas-crónica, el autor busca explicar el presente, a menudo buscando en el pasado las raíces de la actualidad, por lo que adquiere una presencia primordial la memoria, siempre desde la perspectiva de Carvalho.

Si un rasgo caracteriza al detective Carvalho este es su cinismo frente a la realidad que le circunda, y en este cinismo estriba quizás la razón más importante de su éxito, por constituir la expresión más adecuada del sentir de los lectores ante los cambios producidos en España durante las décadas que la serie recoge. En este sentido, como señala Resina: “Para éstos el cinismo del detective expresa la distancia entre los valores oficiales y la práctica social; es un reflejo del desencanto que afectó a amplias capas de la sociedad española tras la reforma del régimen político”⁴⁵⁶.

Así pues, situando al detective como observador subjetivo de la realidad, las novelas ofrecen su visión crítica y abiertamente arbitraria, de modo que se ofrece un “doble movimiento de acercamiento y alejamiento con respecto a la realidad, de crónica de lo real y de desmitificación de la realidad”⁴⁵⁷.

Carvalho representa a un personaje “marginal”, alguien que se mezcla en todos los ambientes como observador o “voyeur” y que se muestra distanciado de aquello que ha hecho de la sociedad lo que es, independiente por tanto respecto al mundo en el que vive. Por ello, en todas las novelas el investigador muestra su falta de interés por restaurar la justicia de forma ortodoxa, esto es entregando a los culpables a las autoridades. Él se dedica a los casos o bien porque se debe a sus clientes, o bien por un interés intelectual, pero en ningún caso porque sienta que debe, ni puede, contribuir al cumplimiento de una supuesta “justicia”.

No obstante, si bien el detective representa una figura marginal o un “outsider”, no se encuentra completamente solo; en las novelas su presencia recurrente es acompañada por la de otros personajes que constituyen para él su familia: su pareja –hasta *El laberinto griego*- Charo, prostituta en el barrio del Raval; su ayudante Biscuter, antiguo ladrón de coches a quien ha enseñado los secretos de la buena cocina; y el limpiabotas Bromuro, veterano de la División Azul que se mueve con soltura por los bajos fondos

⁴⁵⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1989): op. cit., 52

⁴⁵⁶ RESINA (1997): op. cit., 53

⁴⁵⁷ COLMEIRO (1996): op. cit., 161

de Barcelona y que se muestra preocupado por los cambios que sufre la ciudad y por la falta de memoria que afecta a la sociedad. Por último, Carvalho se reúne a menudo con su vecino y gestor Fuster, con quien comparte la pasión por la gastronomía y largas conversaciones sobre los más variados temas.

Carvalho, por tanto, no es un héroe aislado sino, como señala Colmeiro, “un personaje profundamente histórico, reflejo de su entorno y su tiempo, así como de su memoria del pasado”⁴⁵⁸. Memoria que adquiere un papel preeminente en todas las obras del ciclo y cuya depositaria privilegiada es la ciudad. Barcelona se erige en el espacio de la historia, donde el detective observa las marcas de los cambios políticos y sociales y que, a medida que es transformada y va perdiendo los rasgos que la hacían reconocible para el protagonista, que en ella conserva sus recuerdos, va dejando de ser espacio de identificación para convertirse en algo nuevo y desconocido, despojando pues de fragmentos de su identidad a los habitantes como Carvalho. En este sentido, la elección de la capital catalana para la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992 resulta clave, pues da lugar a radicales cambios en la fisionomía de la urbe que acusan las novelas de la serie.

En este trabajo se analizará la topografía del crimen en tres novelas del ciclo Carvalho prestando especial atención a una de ellas, sin duda la más celebrada de la serie: *Los mares del Sur* (1979). Junto a ella, estudiaremos *La soledad del manager* (1977) y *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988). De este modo, se abarcará el periodo de la llamada Transición democrática con tres obras que tienen lugar íntegramente en Barcelona. No se trata de obras consecutivas; entre ellas se publicaron otras en las que el detective se traslada a otros espacios dentro y fuera de la Península Ibérica⁴⁵⁹, así como recopilaciones de relatos cortos protagonizados por Carvalho. En las tres obras cuya topografía analizaremos la acción, pues, se desarrolla íntegramente en la ciudad de Barcelona y sus alrededores, cobrando el espacio urbano una importancia primordial para las pesquisas del detective.

En *La soledad del manager* Carvalho habrá de investigar el asesinato de un viejo conocido, el “mánager” de la multinacional Petnay Antonio Jaumá, a quien conoció en un vuelo cuando el detective aún vivía en Estados Unidos y trabajaba para la CIA.

⁴⁵⁸ COLMEIRO (1996): op. cit.,187

⁴⁵⁹ Madrid en *Asesinato en el Comité Central* (1981), Bangkok en *Los pájaros de Bangkok* (1983), Águilas y Albacete en *La rosa de Alejandría* (1984), un balneario en *El Balneario* (1986).

Se trata de la primera novela de la serie publicada después de la dictadura franquista y se sitúa en los años 1975-1976. Los sospechosos de matar a Jaumá pertenecen a su grupo de amigos, antiguos compañeros de universidad y militantes antifranquistas que en la actualidad siguen muy distintos caminos. Se describen a lo largo de la obra, así, las aspiraciones y frustraciones de diferentes tipos de personajes, algunos de quienes han prosperado social y económicamente y van tomando posiciones en el marco de la Transición. En este sentido, se pueden observar similitudes temáticas con las obras de Juan Madrid y Rafael Reig.

La historia tiene lugar en un momento de grandes expectativas en España, a medio camino entre la muerte de Franco y la consolidación de la democracia y en una sociedad, por tanto, llena de esperanzas a la vez que dividida entre los diferentes conceptos acerca de aquello en lo que ha de devenir el país. La muerte del mánager mucho tiene que ver con esta situación política y social, pues lo que parecía ser un crimen con una motivación sexual resultará ser, en realidad, un ajuste de cuentas a Jaumá por querer ser honesto: mostrándose fiel a sus ideas de juventud el mánager iba a denunciar la financiación de la ultraderecha a cargo de la Petnay.

La segunda novela de la serie que se estudiará aquí, *Los mares del sur*, es la más célebre del ciclo Carvalho, por la que su autor obtuvo el Premio Planeta en 1979. En ella, el investigador es contratado para averiguar dónde y cómo ha pasado su último año de vida antes de aparecer asesinado el rico constructor Carlos Stuart Pedrell. Mientras que su familia y amigos pensaban que se encontraba en un viaje por la Polinesia, la aparición de su cuerpo en un descampado en el barrio de Trinidad (en la zona portuaria de Barcelona) hace sospechar a sus allegados que nunca se marchó de la ciudad.

Situada poco antes de las elecciones municipales del año 1979, en esta obra la acción lleva a Carvalho a moverse en los más diversos ámbitos de la ciudad, desde los ricos industriales catalanes a cuyo grupo pertenecía Stuart Pedrell, hasta los habitantes del barrio popular de San Magín, que el asesinado contribuyó a construir y donde, en realidad, ha pasado todo el tiempo en un intento por cambiar de vida y huir del hastío. La novela, por tanto, tematiza el fracaso de tal huida a la vez que ofrece una crítica del urbanismo llevado a cabo durante el franquismo en la época de la desregulación⁴⁶⁰,

⁴⁶⁰ En concreto, en Barcelona durante la alcaldía de Josep Maria de Porcioles i Colomer (que gobernó la ciudad entre 1957 y 1973, etapa llamada del “porciolismo”) tuvo lugar una enorme especulación urbanística que, en palabras de Joan Ramon Resina, dio lugar a “la destrucción el patrimonio arquitectónico, la degradación de los barrios y la creación de suburbios deshumanizados por

marcada por una especulación inmobiliaria que llevó a la creación de suburbios como el ficticio San Magín, donde se alojaron gran número de inmigrantes llegados a Barcelona. De este modo, la ciudad muestra físicamente las “cicatrices” de la violencia del régimen. Especialmente violenta resulta, en este sentido, la eliminación de la memoria, a la que asiste Carvalho y de la que se queja Bromuro.

Los mares del Sur es pues una novela eminentemente urbana, donde cada pieza del misterio que el detective debe resolver está de algún modo relacionada con el espacio en el que los personajes se mueven, a la vez que supone la constatación de la imposibilidad de transgredir las fronteras del mundo al que uno pertenece, de cambiar de vida, de alcanzar, en fin, un sueño. En este sentido, la novela se erige en una representación del desencanto como pérdida de la ilusión por poder realizar una utopía colectiva.

La última novela del ciclo publicada en la década de los ochenta, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, también se ocupa de la especulación urbanística, en este caso ante la inminencia de la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona. Con una estructura algo diferente a las novelas anteriores (pues la intriga reside en la anticipación de un posible asesinato que Carvalho debe evitar), en ella se muestra una sociedad en la que el cambio se ha consumado, durante la segunda legislatura del PSOE. De nuevo aparecen personajes de los ambientes más diversos: una joven drogadicta que se prostituye, un futbolista venido a menos y varios ricos hombres de negocios, entre ellos el presidente del F.C. Barcelona. La novela pone de manifiesto la impunidad a la hora de actuar para los especuladores, adquiriendo gran importancia el barrio de Pueblo Nuevo, objetivo de los especuladores por su revalorización con las Olimpiadas. Tras mostrar una ciudad que se enfrenta a un cambio radical y una sociedad en la que la distancia entre ricos y pobres sigue creciendo, a la vez que aparecen nuevos tipos de pobreza, la novela culmina con la muerte de Bromuro, el entrañable personaje que más acusaba los cambios en la urbe y cuya desaparición simboliza también la de su ciudad, en la que él ya no está capacitado para vivir.

compresión de bloques de apartamentos en áreas sin inserción en el tejido social de la ciudad”. RESINA (1997): op. cit., 167.

LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN LA SERIE CARVALHO

Espacios del crimen

En las novelas que se van a analizar a continuación cobran gran importancia junto a los espacios del crimen los de la aparición del cadáver, que no siempre coinciden con aquellos.

Públicos

En *La soledad del manager* el caso comienza cuando a Carvalho se le encarga la investigación del asesinato del hombre de negocios Antonio Jaumá. El mánager ha aparecido muerto de un disparo en una zona de maleza cerca de Vich⁴⁶¹. Se trata del espacio de aparición del cadáver, pues no se sabe exactamente dónde ha tenido lugar el asesinato. Sin embargo, como la muerte ha sido escenificada con el fin de que parezca relacionada con la promiscuidad de Jaumá (que es encontrado oliendo fuertemente a perfume femenino y con unas bragas en el bolsillo), también cabe pensar que el espacio donde aparece su cuerpo forme parte del engaño. Cuando más tarde la policía acuse a un joven de Vich de la muerte, Carvalho tendrá claro que todo es un arreglo para que se dé por concluido el caso.

En la misma novela desaparece otro importante empleado de la Petnay y amigo de Jaumá, a quien Carvalho también había conocido en Estados Unidos. El ejecutivo alemán Rhomberg se dirige a España para hablar con el detective pero es interceptado. Su coche aparece en un riachuelo en Vich, su cuerpo nunca se encontrará. Sospechando que la desaparición de Rhomberg está relacionada con el asesinato de Jaumá, Carvalho viaja hasta el lugar donde se encontró el coche de alquiler del alemán, en plena naturaleza. El contacto con ésta proporciona al detective una suerte de euforia y se ofrece la clásica alabanza de la vida en la naturaleza:

Para un animal urbano, la transparencia del aire alto, la exuberancia de los bosques cada día más espesos desde que la inoperancia del carbón vegetal eliminó la pequeña industria de limpieza de arbustos, la presencia constante de las tres cumbres señeras del Montseny cambiando de forma y volumen con los altibajos de la perspectiva, la humedad del paisaje bien regado por torrenteras en una loca carrera hasta la extenuación o la entrega a los cursos mayores, le proporcionó una euforia robinsoniana y una placentera nostalgia inexplicable, porque jamás había

⁴⁶¹ Municipio de la provincia de Barcelona situado a unos 60 kilómetros de la capital catalana.

vivido en el campo y su vinculación a la naturaleza libre se reducía a su jardín de Vallvidrera y a la contemplación fugaz del Vallés desde las ventanas de su casa⁴⁶².

Sin embargo, a medida que Carvalho va observando las pretenciosas viviendas de aquellos que pueden permitirse tener residencias en aquella zona, el investigador no puede más que concluir que “[l]a pequeña burguesía tiene mal gusto en todas partes, pero el siglo XX merece el honor de haber concebido un modelo de burgués absolutamente imbécil con el suficiente nivel de vida para vivir singularmente y con la formación cultural del estricto hombre masa”⁴⁶³.

Las investigaciones de este caso llevarán a Carvalho a contactar precisamente con muchos de los miembros de esa burguesía a la que hace referencia, hasta descubrir quién es el asesino (asesino en la distancia, es decir, quien ordenó las muertes): uno de los antiguos amigos de Jaumá, hoy rico empresario que posee una enorme casa en las montañas en Girona. Así pues, se observa cómo aquellos espacios donde han aparecido el cadáver y el coche de las víctimas remiten, finalmente, a la ciudad y a los negocios, así como a asuntos políticos que se manejan en ella. No se trata, pues, como en las novelas policíacas británicas de entreguerras, de un crimen pasional en el marco de la idílica campiña, sino de ésta como espacio de engaño o tapadera opuesto a la ciudad, en el que fingir una muerte o suicidio por motivos personales. Las causas de quien ordena los asesinatos son, sin embargo, políticas y empresariales y sus orígenes están en la metrópoli. En este sentido, afirma con acierto Resina que en la obra de Vázquez Montalbán “aunque la muerte pueda sorprender a sus víctimas en el extrarradio o en poblaciones satélites, las claves, los elementos significativos del crimen, caen intramuros del perímetro ideal de la ciudad”⁴⁶⁴.

Tampoco en *Los mares del Sur*⁴⁶⁵ coincide el lugar donde aparece el cadáver del industrial Carlos Stuart Pedrell con aquel donde ha sido asesinado. Esto pone nuevamente de relieve la importancia del espacio del crimen, en tanto este se intenta ocultar a los investigadores trasladando el cuerpo o escondiéndolo. En este caso, el barrio de San Magín es donde se asesta la primera puñalada literal a la víctima, pero al acudir Stuart Pedrell malherido a sus antiguos amigos de la zona alta de la ciudad

⁴⁶² VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1984 –1ª ed. 1977–): *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, 140-141. A partir de ahora LSDM

⁴⁶³ Íbidem, 141

⁴⁶⁴ RESINA (1997): op. cit., 159

⁴⁶⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1997 –1ª ed. 1979–): *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta. A partir de ahora LMDS

(donde habita la próspera burguesía barcelonesa), estos le dejan morir y deciden abandonar su cuerpo en un solar en obras del barrio de la Trinidad Vella, con la esperanza de que nunca sea encontrado.

El espacio donde aparece el cadáver no sólo representa entonces las “antípodas” en la cartografía de la ciudad del espacio donde la víctima había pasado su último año⁴⁶⁶, sino que, además, se relaciona con el tema principal de la novela, la especulación inmobiliaria y sus consecuencias en la urbe, al tratarse de un espacio en obras para una nueva construcción⁴⁶⁷.

Ahora bien, el verdadero espacio del crimen en LMDS, espacio del crimen en dos planos, es el popular barrio de San Magín, un barrio ficticio que, sin embargo, recuerda a otros barrios existentes en la ciudad real de Barcelona, como Bellvitge⁴⁶⁸. Al crear un espacio ficticio, el autor puede otorgarle todos los rasgos típicos de la clase de urbanismo que quiere describir y criticar. Al mismo tiempo, situándolo en una Barcelona reconocible para el lector y dotándolo de rasgos de barrios reales, la crítica se aplica a dichos espacios reales sin nombrarlos.

San Magín es, por una parte, el “sur” al que había viajado Stuart Pedrell y donde había pasado el año en el que había desaparecido para los suyos; un barrio que él y sus socios habían construido en una zona cercana a Hospitalet para alojar a la gran cantidad de proletariado inmigrante llegado a Barcelona, principalmente de regiones del sur de España, en los años cincuenta y sesenta. El método utilizado por su sociedad consistió en comprar descampados y solares a bajo precio y construir en ellos un barrio de mala calidad para posteriormente aprovechar que los terrenos restantes entre ese barrio y Hospitalet también aumentarían su valor y adquirirlos a bajo precio e igualmente construir en ellos. De este modo, gracias a la especulación Pedrell y sus socios se enriquecieron creando un barrio que, sin embargo, no tuvo alcantarillado durante cinco años y que carecía de servicios asistenciales. San Magín, por lo tanto, se convierte en la

⁴⁶⁶ Es gracias a un mapa como, de hecho, Carvalho sospecha de las andanzas de Pedrell en San Magín.

⁴⁶⁷ Nótese también cómo se repite el descampado como espacio convencional relacionado con el crimen, aspecto que ya vimos en la obra de Mañas. De este modo, se evidencia la semiotización de estos espacios “vacíos” de las ciudades como espacios propicios para el crimen.

⁴⁶⁸ Autores como Enric Miret y Michel Bourret señalan que remite al barrio de Bellvitge; por su parte, Quim Aranda, en su Epílogo a la edición conmemorativa del 25º aniversario de Carvalho, habla del cruce de dos barrios –Bellvitge y La Pau- con algún elemento de Ciudad Badia.

novela en el espacio metafórico del crimen contra la ciudad, víctima de la especulación urbanística⁴⁶⁹.

En un giro quizás poco realista de la novela, Carvalho se da cuenta de que “el sur” que anhelaba Pedrell podría encontrarse en la misma ciudad y, sospechando que la aparición del cuerpo en Trinidad es una treta de los asesinos, busca en el mapa el otro extremo de Barcelona, San Magín. El investigador deduce que la víctima había viajado a la ciudad que él mismo había contribuido a construir con el fin de experimentar en primera persona cómo se vivía allí y de huir, a la vez, del hastío y las limitaciones de su vida burguesa. No se equivoca el detective del todo, pues precisamente ha sido su intromisión en ese mundo que había contribuido a construir el que ha llevado a la muerte del industrial. Durante el tiempo que ha pasado en la barriada, Pedrell ha establecido relaciones con una joven activista de la izquierda que espera un hijo suyo y ante las amenazas del conflictivo hermano de ella, su reacción es darle consejos para que su vida sea mejor: su gran error, pues como afirma el padre de ambos jóvenes: “Era un intruso. A él no le iba ni le venía”⁴⁷⁰. Carvalho se lo explica así a la viuda de Pedrell: “Una cuestión moral. Su marido había preñado a la hermana de un navajero y había tratado de redimir a toda una familia, a todo un barrio. Era demasiado. Sobre todo si tenemos en cuenta que su marido era uno de los constructores de ese siniestro barrio”⁴⁷¹.

La novela establece así opuestos dentro de la urbe, poniendo de manifiesto las enormes diferencias sociales y económicas dentro de Barcelona y concluyendo con la imposibilidad de superar esas barreras. Si a Stuart Pedrell su intromisión en la vida de San Magín le ha costado la vida (pues la omisión de socorro de su amante y su abogado se debe también a los riesgos de que sus vivencias en la barriada salgan a la luz), cuando la joven Ana Briongos expresa a Carvalho la posibilidad de abandonar San Magín, la respuesta del detective no deja lugar a dudas: “Este barrio y estas gentes se irían con usted. Cada caracol lleva su cáscara”⁴⁷².

⁴⁶⁹ De nuevo aquí es pertinente la referencia a la ciudad “real”. Las siguientes palabras de Robert Hughes acerca de la política urbanística en Barcelona durante el “porciolismo” muestran de nuevo cómo el barrio imaginario de San Magín sin duda remite a la realidad. Según Hughes esta política dio lugar a la construcción de “termitaries built by speculators under license from the Caudillo’s placemen, designed without paved roads, playgrounds for the kids, or other signs of thought for infrastructure or public space, quite often made of poor materials that started falling apart within a few years”. Hughes, Robert: *Barcelona*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1992. Citado en EPPS, B.: “Modern Spaces: Building Barcelona.” En: RESINA (ed.): *Iberian Cities*, Kindle Edition, Capítulo 8.

⁴⁷⁰ LMDS, 203

⁴⁷¹ Íbidem, 215

⁴⁷² Íbidem, 196

San Magín como espacio metafórico del crimen contra la ciudad, esto es, como espacio de la especulación inmobiliaria, muestra lo que Sturm-Trigonakis llama “tots els leitmotivs d’una ciutat dels pobres”⁴⁷³. Como se observa en la primera impresión del detective al llegar, se trata de un espacio deshumanizado y con edificios de mala calidad, que contrastan con los carteles con promesas electorales que pueblan sus muros, y las señales que anuncian la entrada al barrio:

San Magín crecía al fondo de una calle desfiladero entre acantilados de edificios diferenciados, donde coexistía el erosionado funcionalismo arquitectónico para pobres de los años cincuenta con la colmena prefabricada de los últimos años. San Magín sí era un horizonte regularizado de bloques iguales que avanzaban hacia Carvalho como una promesa de laberinto. *Está usted entrando en San Magín*. Proclamaban los cielos y añadían: *Una ciudad nueva para una nueva vida. La ciudad satélite de San Magín fue inaugurada por Su Excelencia el Jefe del Estado el 24 de junio de 1966*. Constaba en una lápida centrada sobre el obelisco que entorpecía la desembocadura de la urbanización de doce manzanas iguales, diríase que colocadas por el prodigio de una grúa omnipotente. Las aristas de hormigón cortante dolían en los ojos y no compensaban el intento de humanización de las mujeres vestidas con batas de nailon acolchadas (...) ⁴⁷⁴

A diferencia del barrio de Malasaña de la obra de Juan Madrid, que también hemos descrito como víctima de la especulación, el barrio de San Magín no está en el centro de la urbe, sino que ha sido construido a las afueras y carece de las marcas de la historia; se trata de un espacio sin alma, incluso cabría decir, de un “no-lugar”. En este sentido, pueden observarse puntos en común con la también ficticia barriada del Berbiquí creada por Rafael Reig. Igualmente San Magín está mal comunicado con el centro, de modo que sus habitantes, trabajadores humildes, no tienen ningún contacto con la ciudad.

San Magín representa entonces, no sólo un barrio aislado y de mala calidad del que sus habitantes tienen difícil salir en pos de una vida mejor, sino que, peor que los malos materiales y la carencia de servicios de la barriada, es su falta de historia. En palabras de Resina: “lo que mejor revela la criminalidad de la especulación no es tanto la planificación de la pobreza cuanto el desahucio de la memoria”⁴⁷⁵. Efectivamente, cuando Carvalho compara la pobreza de San Magín con la del Barrio Chino que tan bien conoce, rechaza aquella miseria impuesta por la propia planificación de los especuladores:

⁴⁷³ STURM-TRIGONAKIS, E. (1996): *Barcelona. La novel.la urbana* (1944-1988), Kassel, Reichenberger, 176

⁴⁷⁴ LMDS, 110-111

⁴⁷⁵ RESINA (1997): 168

La fea pobreza del Barrio Chino tenía pátina de historia. No se parecía en nada a la fea pobreza prefabricada por especuladores prefabricados prefabricadores de barrios prefabricados. Es preferible que la pobreza sea sórdida y no mediocre. En San Magín no había borrachos derrumbados ante los portales, sorbiendo el hilillo de pequeño calor que salía de escaleras terribles. Pero no era un logro del progreso, sino todo lo contrario. Los habitantes de San Magín no podían autodestruirse hasta que no pagaran todas las letras que debían para comprar su agujero en aquella ciudad nueva para una vida nueva⁴⁷⁶.

Este barrio alejado del centro, que al detective se le antoja laberíntico y uniforme, donde los carteles del gobierno contrastan con su abandono, se erige en *Los mares del Sur* en el espacio del crimen en sentido figurado (espacio de especulación), pero también en sentido literal. Por lo tanto, se pone de manifiesto la relación entre ambos planos: esto es, el tipo de barrio ha influido en el crimen violento.

Del mismo modo, ha de recordarse que la investigación de Carvalho está dirigida, desde un principio, a averiguar dónde pasó su último año de vida Stuart Pedrell, no quién es su asesino. En este sentido, de nuevo San Magín adquiere un papel protagonista, pues se trata del “sur” al que había viajado la víctima, así como del barrio que ha visto crecer al chico que le apuñala. La respuesta a las dos preguntas que plantea la novela –¿dónde pasó su último año la víctima? y ¿dónde y por qué fue asesinado?– remite a este barrio.

La crítica evidente de esta novela a un tipo de urbanismo basado en la especulación y que en lugar de plantearse a partir de las necesidades de los ciudadanos se basa en el beneficio económico del especulador no supone, sin embargo, que el crimen solamente tenga lugar en este espacio deshumanizado, sino que en LMDS la muerte atañe también directamente a los habitantes de las zonas más prósperas de la ciudad, pues ante la posibilidad de salvarle la vida, Lita Villardel y el abogado Viladecans primero dudan y posteriormente deciden tirar el cadáver lejos con tal de no verse envueltos en la posible investigación del asesinato de quien había sido su amante y amigo. Así pues, la obra no ofrece categorías de inocentes y culpables sino que, según la zona de la ciudad, unos son culpables de unos hechos y otros de otros, ya sean la especulación, la violencia física o el ocultamiento de un cadáver. Cada zona de la ciudad es culpable de sus crímenes.

⁴⁷⁶ LMDS, 137

De nuevo en la última de las novelas que estudiamos aquí, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*⁴⁷⁷, la ciudad aparece como víctima de la especulación, coincidiendo el espacio del crimen en sentido literal (el asesinato del futbolista Alberto Palacín) con un espacio que será víctima de la especulación inmobiliaria (espacio, por tanto, del crimen simbólico): el estadio del club de fútbol Centellas situado en el barrio de Pueblo Nuevo, una de las zonas emblemáticas del radical cambio llevado a cabo en Barcelona para la celebración de las Olimpiadas de 1992.

Esta novela posee una estructura algo diferente a las otras dos que se analizan; en ella Carvalho no ha de buscar a un asesino, sino evitar la muerte de un célebre futbolista extranjero recién fichado por el F.C. Barcelona, a quien llegan poéticas cartas de amenaza. Paralelamente al trabajo de “guardaespaldas” del detective en las más altas esferas de la ciudad, se narran las desventuras del ya viejo futbolista Alberto Palacín, que regresa a España para jugar en el humilde equipo Centellas y que ha de vivir en una pensión barata del barrio del Raval⁴⁷⁸. En el mismo barrio vive una pareja de jóvenes drogadictos desesperados por huir y viajar por el mundo, para lo que el dinero que ella gana prostituyéndose no les es suficiente.

Al final de la obra los dos jóvenes serán acusados injustamente del asesinato de Palacín, muerte que, como sabe el lector, está sin embargo relacionada con el privilegiado emplazamiento que ocupa el estadio del Centellas en pleno barrio de Pueblo Nuevo, una zona que se verá enormemente revalorizada con la construcción de la Villa Olímpica y que los especuladores, relacionados con el F.C Barcelona, quieren adquirir cuanto antes. La obra, por tanto, ofrece la oposición de dos tipos de “ciudades”: la ciudad del Barça frente a la ciudad del Centellas; es decir, la de los prósperos especuladores frente a la del Raval y el Pueblo Nuevo; la de quienes ostentan la voluntad de decidir sobre la planificación y urbanización frente a la de los usuarios de los espacios públicos, la de los ricos frente a los pobres, y finalmente, la de los verdugos frente a la de las víctimas: víctimas del crimen violento, Palacín y los dos jóvenes que serán cabezas de turco; y víctimas en el plano figurado, los habitantes de Pueblo Nuevo.

Como víctima de la especulación, el barrio de Pueblo Nuevo posee rasgos diferentes a los de San Magín. En primer lugar, porque remite a un barrio real de la ciudad de

⁴⁷⁷ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1988): *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Barcelona, Planeta. A partir de ahora EDC

⁴⁷⁸ Al que en esta novela se hace referencia ya con este nombre.

Barcelona. En segundo, porque al contrario que aquella “ciudad satélite” deshumanizada y sin historia, se trata aquí como señala el presidente del C.F. Centellas, de un “barrio con historia”⁴⁷⁹ y, por lo tanto, el tipo de transformaciones urbanas que aquí aparecen vistas de forma crítica son aquellas que, precisamente, pueden despojar de su historia al barrio, borrando las huellas del tiempo. En referencia a los cambios realizados en esta zona ante los Juegos Olímpicos de 1992, afirma Michel Bourret que “[p]lutôt que de réhabilitation, il conviendrait d’ailleurs parler d’éradication. Si le projet (...) s’intitule *Nova Ícaria*, il gomme en fait toute référence au passé industriel et populaire de la zone (...)”⁴⁸⁰.

Ante su temor de que los habitantes de la zona intenten cualquier cosa por salvar al club (por salvar, al fin y al cabo, a su barrio de las enormes transformaciones futuras), el abogado de quienes quieren comprar los terrenos opina sin embargo:

Aquello no es barrio ni es nada. La gente ya no sabe si estamos en Pueblo Nuevo o en San Adrián, en Barcelona o en las chimbambas. (...) ¿Dónde están los rojos? (...) Los que más gritaban ahora son concejales o directores de esto o de aquello. Los arquitectos que medían las casas con cinta métrica están construyendo rascacielos⁴⁸¹.

Así se deja claro que los políticos y arquitectos, incluidos los de izquierdas, se han sumado al carro de la especulación, sin importar su signo político. De este modo se pone de manifiesto la indefensión de los habitantes de zonas como Pueblo Nuevo y el desencanto ante gobiernos como el del PSOE que gobernaba España entonces que, lejos de parar la especulación, se han sumado a ella con entusiasmo.

Pueblo Nuevo tiene en común con San Magín, entonces, su papel como víctima de la especulación, de forma que las decisiones que se toman en relación con el barrio tienen que ver con intereses económicos y no con las necesidades de los ciudadanos. Los planes urbanísticos para la zona son expresados en la novela de Vázquez Montalbán en el pensamiento del presidente del Centellas, Sánchez Zapico:

Situado en la tercera o cuarta línea del mar, casi en los límites de San Adrián, el campo del Centellas quedaría engullido en el futuro por la Barcelona que crecería a partir del núcleo irradiador de la Villa Olímpica convertida en bloques de

⁴⁷⁹ EDC, 37

⁴⁸⁰ BOURRET, Michel (1993): “*La nostalgia presentida: éléments pour une topologie évolutive de Pueblo Nuevo dans Los pájaros de Bangkok* (1983), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988) et *El laberinto griego* (1991) de Manuel Vázquez Montalbán. EN: IRIS, Université Paul Valéry, Montpellier, 8

⁴⁸¹ EDC, 72-73

apartamentos para la nueva pequeña burguesía postolímpica, en contraste con la población próxima y aborigen: catalanes proletarios residuales e inmigrados de distintas capas arqueológicas⁴⁸².

Como señal de la consumación de la transformación de la ciudad tiene lugar al final de EDC una muerte que, aunque por causas naturales, se relaciona con los cambios producidos en Barcelona. Bromuro, el limpiabotas que ha sido confidente de Carvalho desde el principio de la serie y que es quien más acusa la falta de memoria de la sociedad en la que viven y los cambios (asociados a esta falta de memoria) que sufre la ciudad, fallece en casa del detective tras su breve estancia en un hospital. La muerte de este personaje simboliza el final de una etapa, no sólo en la serie Carvalho sino, sobre todo, en Barcelona. La muerte de Bromuro parece simbolizar el definitivo cambio de Barcelona hacia la ciudad olímpica y postolímpica, lo que supone transformaciones tan grandes en la Barcelona antigua que el limpiabotas ya no pertenece allí. Su incapacidad para entender lo que le rodea (incapacidad que también Carvalho expresa a lo largo de sus pesquisas) la viene señalando Bromuro ya desde el principio de la novela:

Contigo aún puedo hablar de la campaña de Rusia, aunque seas rojo, o hayas sido rojo, porque tienes memoria. Pero ya no entiendo el mundo que me rodea, Pepiño. La gente ha perdido la memoria y no quiere recuperarla. Es como si la considerara inútil. ¿Inútil? Si me quitas los recuerdos, ¿qué queda de mí? ¿No ves en todo esto una conspiración de estos niñatos socialistas? Les interesa que todo empiece con ellos. Y son como todos. Ya no reconozco nada⁴⁸³.

Bromuro relaciona la nueva situación con la progresiva entrada de España en el marco de la globalización pues, en su ámbito, el confidente acusa sobre todo la llegada de migrantes de otros continentes que son quienes ahora “controlan” la ciudad, de modo que él ya no conoce a nadie. El fenómeno de la inmigración, las obras en la ciudad para adaptarla a los próximos Juegos Olímpicos, la progresiva “deshistorificación” de la urbe y su progresiva conversión en una ciudad para el ocio y el turismo son aspectos que aparecen en la serie y cuya consolidación es simbolizada por la desaparición de Bromuro que ha de verse entonces como una muerte simbólicamente “criminal”, fruto de los procesos de planificación urbana llevados a cabo por los sucesivos gobiernos antes y durante el periodo democrático.

⁴⁸² EDC, 37

⁴⁸³ Íbidem, 32-33

Fronterizos

Aunque los espacios del crimen principales en las novelas que estudiamos son espacios públicos (que, como se ha visto, se erigen también en espacios del crimen metafóricos, al representar los crímenes “contra la ciudad”), el futbolista Palacín es asesinado en un espacio fronterizo⁴⁸⁴: los vestuarios del estadio del F.C Centellas, en el barrio de Pueblo Nuevo. Aunque el asesinato tiene que ver con la especulación en todo el barrio, el hecho de que la escena del crimen sea un espacio perteneciente a un club de fútbol viene a incidir sobre la importancia de este deporte en la novela y sobre la cercanía de este negocio, el del deporte en general, con la especulación y la planificación en la ciudad en el marco de las Olimpiadas. Aunque Carvalho nunca llega a pisar este espacio en concreto, sí conoce el club Centellas, que aparece como un espacio de memoria del detective:

Centellas. Aún existía el Centellas. El recuerdo era una ruta seguida con su madre en los años cuarenta. Salían de la ciudad, unas veces hacia el sur, otras hacia el norte, en busca de casas de campo donde el mercado negro complementaba los rutinarios y escasos alimentos de la cartilla de racionamiento. Hacia el norte, entre huertas y barracas de agricultores de oficio o de domingo, se alzaban los muros revocados con cemento y ultimados por una cresta de cristales rotos del Centellas Futbol Club. Tanto por el nombre, como por todas las significaciones que se le ocurrieron, le pareció un club, un equipo del país de su infancia, y descubrir que aún existía, que el Centellas aún podía ganar por uno a cero, y al Gramenet, le pareció como si de pronto hubiera encontrado en el fondo de un bolsillo del pantalón un mendrugo de pan negro de posguerra⁴⁸⁵.

Así pues, el estadio del Centellas, que al fin y al cabo simboliza el pasado y el futuro del club, constituye un espacio más de recuerdo del detective, casi una reliquia para él, que será destruido por el afán recaudatorio de aquellos que aprovechan la llegada de las Olimpiadas a la ciudad para obtener los mayores beneficios económicos posibles. En este sentido, de nuevo el espacio del crimen literal coincide con el del crimen simbólico contra la urbe.

Privados

Pese a la preeminencia de la Barcelona antigua, y sobre todo de la zona del Barrio Chino de la infancia de Carvalho en las obras, el detective vive en una casa con jardín

⁴⁸⁴ Consideramos este espacio fronterizo porque, aunque el vestuario es de carácter privado, se encuentra en las instalaciones de un club de fútbol, empresa que tiene una función pública al ofrecer un espectáculo de masas.

⁴⁸⁵ EDC, 142

en Vallvidrera, barrio periférico situado en la sierra de Collserola⁴⁸⁶. Como afirma Colmeiro, el hecho del que el detective viva allí es expresión del permanente deseo de huida que muestran las obras⁴⁸⁷, en las que el protagonista vive amarrado a sus recuerdos (a su antiguo barrio, pues), pero a la vez trata de huir de ellos (de hecho termina marchándose de la ciudad en muchas de las novelas de la serie). Como el mismo narrador indica en LSDM:

Pero Carvalho conoce estos caminos y estas gentes. No los cambiaría como paisaje necesario para sentirse vivo, aunque de noche prefiera huir de la ciudad vencida, en busca de las afueras empinadas desde donde es posible contemplar la ciudad como a una extraña⁴⁸⁸.

Así, desde su casa-refugio, Carvalho puede abarcar la ciudad vencida en su totalidad y al mismo tiempo alejarse de ella, esto es, observarla desde la distancia, lo cual supone aquello que Resina llama la adopción de los “ritos de la burguesía” por parte del detective⁴⁸⁹.

La caracterización de la casa de Carvalho como refugio es evidente cuando en LSDM, tras haber sido atacados Charo y él en casa de la joven, el detective decide que Biscuter y su novia se vayan a vivir con él allí hasta que pueda poner fin al caso y garantizar su seguridad.

Sin embargo, en LMDS el chalet se convierte en un espacio del crimen, al ser asesinada en su jardín la perrita Bleda que Carvalho ha adquirido al principio de la novela. El dolor por la pérdida del inocente animal⁴⁹⁰ y la violación del hogar del protagonista simbolizan de nuevo la imposibilidad de la huida y la omnipresencia del mal y de la violencia.

⁴⁸⁶ Donde vivía también el autor.

⁴⁸⁷ COLMEIRO, J. F (2009), op. cit.: 65

⁴⁸⁸ LSDM: 41

⁴⁸⁹ Cf. RESINA (1997): 112

⁴⁹⁰ El detective hace referencia a la muerte de Bleda de nuevo en *El hombre de mi vida* (2000), cuando se reencuentra con Yes Stuart Pedrell y esta le pregunta por el perro, al que aún recuerda: “...recuperaba Carvalho el tacto de cartón de la piel del animal degollado y la secuencia de su sepultura en la tierra del jardín de Vallvidrera, allí estaban sus restos, ante los que se detenía a veces y pronunciaba el nombre del animal como se pronuncia el nombre de una ausencia y se recuerdan las más irremediables injusticias, las biológicas”. Vázquez Montalbán (2000), 146

Espacios de búsqueda

Los espacios que ha de recorrer el detective mientras realiza su trabajo dan muestra de la sociedad en la que los crímenes tienen lugar, a la vez que la estructura de búsqueda resulta idónea para acercarse a los espacios asociados a los distintos grupos sociales. En la serie de Vázquez Montalbán, además, destaca el importante papel de la memoria, de la que la ciudad es contenedora y que corre el riesgo de perderse con las grandes transformaciones urbanas. Carvalho sufre al ver cómo se derruyen antiguos barrios en nombre de la modernización. Al igual que el autor que le dio vida, el detective creció en el distrito V de la Barcelona vieja, un barrio fundamentalmente habitado por emigrantes y proletarios en una ciudad periférica y perdedora de la guerra civil, lo que marca fuertemente su carácter y su conciencia social. Su identificación con el espacio urbano y su apego a la memoria, o dicho de otro modo, su incapacidad de desprenderse de su pasado, se relaciona entonces también con estas raíces del detective en un barrio marginal habitado por “marginados”, y al detective le duele ver cómo desaparecen aquellos espacios que forman parte de su identidad: “Sin darse cuenta había llegado a las Rondas. Repasó su destruida geografía. Le dolió cada violación de su paisaje infantil...”⁴⁹¹. Esta pérdida de la identidad de Carvalho como consecuencia de la desaparición de los espacios históricos de la urbe es paralela —es metáfora, al fin y al cabo— de la pérdida de memoria colectiva de la sociedad española durante y tras el periodo de la transición a la democracia. Si la guerra civil tuvo vencedores y vencidos, los espacios de la nostalgia del protagonista de estas novelas se asocian sin duda con los vencidos de la guerra y, vistas las transformaciones que sufren, cuando no su completa eliminación⁴⁹², parece que la memoria de los vencidos está siendo de nuevo sacrificada, ahora en pos de la deseada democracia. Así pues, destaca en la novela el carácter político del espacio urbano.

Públicos abiertos

En comparación con los autores estudiados en el capítulo sobre Madrid, la serie de Vázquez Montalbán ofrece descripciones más largas de la ciudad, marcadamente subjetivas y evocadoras. Pueden observarse las diferencias entre aquellos espacios situados en el centro antiguo de la ciudad, que el detective observa con nostalgia y

⁴⁹¹ LMDS, 59

⁴⁹² Como ya se ha visto en referencia al Pueblo Nuevo en EDC, por ejemplo.

asociados a sus recuerdos, y aquellos que son descritos con ironía, generalmente situados en las zonas más prósperas, en la parte alta de Barcelona, con las que el detective no se siente identificado.

En el primer grupo se encuentra la Vía Layetana, por donde pasa Carvalho camino del estudio del pintor Artimbau, en la calle Baja de San Pedro, en LMDS. Se ofrece un breve repaso mental de Carvalho a la historia de esta calle, que le trae buenos recuerdos pese a encontrarse en ella la comisaría en la que tantos malos tiempos ha pasado:

Sentimiento contrario le despertaba Vía Layetana con su aspecto de primero e indeciso paso para iniciar un Manhattan barcelonés, que nunca llegaría a realizarse. Era una calle de entreguerras, con el puerto en una punta y la Barcelona menestral de Gracia en la otra, artificialmente abierta para hacer circular el nervio comercial de la metrópoli y con el tiempo convertida en una calle de sindicatos y patronos, de policías y sus víctimas, más alguna Caja de Ahorros y el monumento entre jardines sobre fondo gotizante a uno de los condes más sólidos de Cataluña⁴⁹³.

La Vía Layetana fue construida durante las primeras décadas del siglo XX para comunicar el puerto con el barrio del Ensanche, atravesando para ello el casco antiguo de la ciudad. Esta calle se caracteriza por sus edificios influidos por la escuela de Chicago, dedicados a actividades del sector terciario. El monumento al que se hace referencia es la estatua ecuestre del conde Ramon Berenguer el Gran, situada en la plaza del mismo nombre, desde la que se ve parte de la antigua muralla romana y la capilla de Santa Ágata, del siglo XIV. Como sucede con otras zonas situadas en la Barcelona antigua (Barcelona Vella), el detective no sólo conoce bien su historia, sino que la relaciona con la suya propia. También en LMDS, cuando Carvalho sale a las Ramblas en busca de la joven Yésica Stuart Pedrell, sus visiones de los pobladores más humildes de la ciudad se mezclarán más tarde con los recuerdos de su infancia.

La Puerta de la Paz aparecía despoblada por la primavera fría aunque el sol calentaba a algunos ancianos en los bancos, y los fotógrafos ambulantes perseguían con su salmodia a los escasos turistas desgastados. Junto a la garita donde vendían los tickets para las *golondrinas*, yacía una desastrada y sucia muchacha con niño mamante y semidormido. Un cartón a su lado contaba la historia de un marido canceroso y de una situación de extrema necesidad que exigía la limosna del paseante. Pedigüeños, parados, seguidores del Niño Jesús y de la santísima madre que lo parió. La ciudad parecía inundada de fugitivos de todo y de todos⁴⁹⁴.

Situada en la zona portuaria de Barcelona, la plaza Puerta o Portal de la Paz, donde se encuentra la célebre estatua de Cristóbal Colón, es donde se situaba el antiguo puerto de

⁴⁹³ LMDS, 33

⁴⁹⁴ Íbidem, 88

la ciudad. Es de notar cómo en esta descripción de una zona evidentemente turística se destaca la miseria de sus habitantes, algunos de ellos mendigos que aprovechan la afluencia del turismo, sin hacer mención alguna a los aspectos estéticos o históricos de esta zona, de modo que la imagen que se ofrece es opuesta a la imagen “oficial” o turística.

Si un espacio barcelonés destaca no obstante como espacio de memoria de Carvalho, ese es el barrio del Raval. Se trata de la zona donde ha crecido el detective y donde sitúa, por tanto, la mayor parte de sus recuerdos de infancia.

En LSDM, mientras reflexiona sobre el caso que investiga, Carvalho sale a pasear por el barrio y expresa varias de las ideas que se repiten a lo largo de la serie asociadas a esta zona de la ciudad: su carácter de ciudad vencida, la imposibilidad de huir del pasado y del bagaje de uno, y la condena de las gentes humildes cuyos hijos se han instalado ya no en el centro de la ciudad, sino en barrios periféricos que recuerdan al San Magín de LMDS, mientras que los nuevos habitantes de esta zona de la urbe proceden de otros países: “recientes inmigrantes del país marroquí, algún que otro racimo de exiliados latinoamericanos forzados al alquiler barato”⁴⁹⁵. Es evidente, por tanto, la asociación de los espacios con el nivel socioeconómico y el carácter crítico de la descripción.

Cuando algunos años más tarde, en EDC, Carvalho recorre el Raval en busca de su confidente limpiabotas (“[e]ra inconcebible buscar a Bromuro por las ingles de la ciudad y no encontrarlo...”⁴⁹⁶), este barrio muestra los enormes cambios en la ciudad con el fin de adecuarla a los futuros Juegos Olímpicos, esto es, a los potenciales visitantes o turistas. Así:

Las jóvenes putas disfrazadas de putas jovencísimas permanecían alineadas en la acera del Amaya y del palacio Marc dedicado a la Conselleria de Cultura del Gobierno de la Generalitat de Catalunya. Enfrente, la iglesia de Santa Mónica evidenciaba la cirugía estética que la convertiría en Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña, y a sus espaldas, la piqueta se cernía sobre el barrio del Raval para abrir caminos por los que se fueran los malos olores de la droga y el sida, la inmigración magrebí y negra⁴⁹⁷.

Pese al paso de los años, el Raval y sus alrededores se caracterizan como espacio de gentes humildes (barrio bajo, luego “ingle” de la ciudad) y como espacio de memoria, ya inmerso en un proceso de transformación que pretende expulsar aquello que no

⁴⁹⁵ LSDM, 100

⁴⁹⁶ EDC, 156

⁴⁹⁷ Íbidem, 30

resulta “estético”, como las drogas y la inmigración, a la vez que se instala en la zona el ya célebre museo MACBA.

Esta zona posee una larga tradición literaria anterior a Vázquez Montalbán, en la que destaca como espacio degradado y “del pecado”, asociado a la miseria, la prostitución y la violencia. El Raval se erige, ya desde principios del siglo XX, en representación de los bajos fondos, en el “barrio bajo” por excelencia, cercano al puerto y opuesto a las zonas altas de la ciudad y al concepto de Barcelona modernista celebrado por la literatura novecentista de carácter burgués⁴⁹⁸. De este modo, con su imaginario de callejuelas estrechas, prostíbulos y pobreza, el Barrio Chino se convertiría en escenario privilegiado para la novela negra. Vázquez Montalbán continúa esta tradición, incidiendo en los aspectos típicamente asociados al barrio y reivindicando su idoneidad como espacio “negro”. Sin embargo, en las novelas este barrio no tiene un especial peso como espacio del crimen, sino como espacio de búsqueda y espacio vital –hogar– de muchos de los personajes. Como espacio de nostalgia del protagonista que representa a la ciudad vencida, el Barrio Chino o el Raval no es en las novelas de Vázquez Montalbán un espacio peligroso donde buscar emociones fuertes, sino el hogar de los personajes principales; un hogar para gentes humildes, en cierta época inmigrantes del sur de España, más tarde del sur del mundo, pero en cualquier caso no un lugar exótico. La función del Raval en las novelas es la de mostrar el opuesto a la ciudad burguesa, turística, monumental en la que suelen vivir los verdaderos criminales, a la vez que se observa un barrio que, pese a los grandes cambios experimentados, sigue acogiendo a los vencedores de la historia. Así, el desencanto político reposa sobre la invariable miseria del Raval:

Una nueva generación de putas varicosas censadas por una computadora de la quinta generación (...) Junto a la puta monumental erosionada por los años y los relentes exteriores e interiores, la putilla oscura de jeringuilla y ojos derivantes como los de los marinos borrachos en un mar sin salida. También dos clases de chulos, el de siempre, semental paquidermo con el culo y pecho salidos, y el posmoderno, ateridos por sus drogadicciones y con los dedos y los ojos húmedos como cuchillos resbaladizos e histéricos sobre un universo de hostilidades deliradas⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Acerca de la evolución de este barrio en la literatura barcelonesa, véase CASTELLANOS (2002) y las páginas 175-178 de este trabajo.

⁴⁹⁹ EDC, 48-49

Resina señala que la intención del autor es “transvalorar la imagen legendaria [del barrio] sin alterarla fundamentalmente”⁵⁰⁰. Efectivamente, el Raval sigue siendo el espacio del vicio, la prostitución y la miseria, pero en las novelas de la serie no se erige en espacio privilegiado del crimen, sino en espacio para la observación de la sociedad. El Raval y sus rasgos característicos se erigen, por tanto, en el escenario desde el que ofrecer una visión crítica de la sociedad y de las desigualdades existentes en la ciudad de Barcelona, de modo que los habitantes de este barrio aparecen como las víctimas simbólicas de la historia, y como se ha visto en EDC, también en las víctimas literales, tanto el futbolista Palacín como los jóvenes acusados injustamente de su muerte.

Otras zonas de la ciudad aparecen también en la obra de Vázquez Montalbán en su faceta de espacios transformados a lo largo de la historia, como el barrio residencial donde vive el marqués de Munt en LMDS, una lujosa zona en la parte alta de Barcelona de la que se destaca su pasado como zona residencial y su renovación para acoger a la gente más acaudalada de la ciudad:

Le dejó el taxista en una de las calles de la antigua barriada de Tres Torres, barrio residencial de viviendas unifamiliares hoy arrasadas y sustituidas por lustrosos edificios públicos de poca altura, amablemente retirados de las aceras para dejar lugar a una zona ajardinada donde crecían cipreses enanos, mirtos, alguna platanera muy bien resguardada, palmeritas y adelfos⁵⁰¹.

Otra zona lujosa es aquella donde se encuentra la casa de la víctima, Carlos Stuart Pedrell. La casa de Pedrell, heredada, se encuentra en la colina del Putxet, de la que también se ofrece una breve descripción con datos históricos referidos al estrato socioeconómico al que pertenecen sus habitantes:

Una de las colinas que en otro tiempo dominaban Barcelona, como las colinas romanas dominaban Roma, y aparecían cubiertas por un tapiz de viviendas vecinales para burguesía media, más algún ático dúplex para alta burguesía, en ocasiones vinculada con los antiguos moradores de las torres del Putxet. El dúplex para el *nen* o para la *nena* había constituido un buen y generalizado regalo al alcance de los propietarios de las torres supervivientes, tan buen y generalizado como el instituido en las zonas limítrofes de Pedralbes y Sarriá, últimas estribaciones donde la altísima burguesía resistía en sus viejas torres dignas y procuraba que sus polluelos se quedaran a vivir en las inmediaciones⁵⁰².

⁵⁰⁰ RESINA (1997): 162

⁵⁰¹ LMDS, 61

⁵⁰² Íbidem, 41

Se observa pues, con estos ejemplos, la importancia del peso de la historia en las novelas, puesta de manifiesto en el interés con el que se describen los espacios, no solamente en su presente, sino recordando su pasado.

En LMDS la ciudad satélite de San Magín funciona también como espacio de búsqueda. El recorrido de Carvalho por esta zona deja al descubierto una ciudad que, si bien comparte con el barrio del Raval su condición de “marginada”, resulta opuesta a la ciudad de la memoria, a la Barcelona vieja que el detective tan bien conoce. Se trata de un barrio que carece de historia y por tanto de carácter. La uniformidad de sus construcciones (al detective en su búsqueda “le parecía repetir siempre la misma portería, el mismo portero, como si entrara y saliera continuamente por la misma puerta”⁵⁰³) y las condiciones de vida conducen a la deshumanización del individuo, lo que puede llevar, al fin, al crimen. En tanto espacio de búsqueda, San Magín se erige en una ciudad dentro de la ciudad (o quizás mejor dicho, “fuera” de ella) para, como es propio de los espacios de búsqueda, mostrar la sociedad en la que se ha cometido el crimen y la relación de aquella con este. Es decir, San Magín como espacio de búsqueda representa no a la totalidad de Barcelona como espacio del crimen, sino en concreto a San Magín y su tipo de urbanización como espacio que puede conducir al crimen.

Públicos cerrados

- Locales de ocio

Como espacios de búsqueda destacan en la serie Carvalho los bares y restaurantes. Estos se dividen entre aquellos donde el exigente paladar de Carvalho ha de comer algo, y los bares donde sólo se bebe. A uno de estos últimos acude el detective en busca del activista político Marcos Núñez, amigo del mánager asesinado en LSDM. Núñez tiene una tertulia en el Sot, “un bar donde la clientela es el espectáculo”⁵⁰⁴ y donde Carvalho se encuentra con la intelectualidad de la izquierda de Barcelona, políticos incluidos. El bar se convierte entonces en el escenario donde directores de cine, poetas, sindicalistas y un largo etcétera representan sus papeles, donde se dejan ver en el marco de una ciudad donde las apariencias son importantes.

⁵⁰³ LMDS, 116

⁵⁰⁴ LSDM, 42

Opuesto a un bar como este resulta el chiringuito de Julio en San Magín, adonde acude Carvalho con Ana Briongos, la joven amante de Pedrell en LMDS. Se trata en este caso de un humilde y anticuado local descrito con ironía:

El chiringuito de Julio era como un viejo merendero sin duda alquilado de los almacenes de la Metro Goldwyn-Mayer. Mesas con hules a cuadros rojos, ristras de chorizos, ajos y jamones. Los equipos del Barcelona, el Español y el Granada posando para la posteridad. Ruido de fichas de dominó y voces tratando de salir de bocas ocupadas por humo y cigarrillos. Las marquesinas de madera del exterior esperaban el verano, la turba de familias entortilladas buscando el fresco polvoriento y sudado de la frontera del barrio⁵⁰⁵.

Así pues, las diferencias entre ambos locales no tienen que ver solamente con su situación, su público o su decoración, sino sobre todo con su función como espacios de socialización, pues si El Sot supone un espacio donde ver y ser visto, así como donde participar de un espectáculo con fines interesados, el chiringuito de Julio resulta claramente un espacio de evasión, donde en verano los visitantes pueden imaginar que están de vacaciones, lejos de su mísero barrio. En este sentido, el anticuado merendero ofrece una imagen de mayor “autenticidad”⁵⁰⁶ que el bar del centro, donde todo parece ser fingido.

En la última de las tres novelas a las que aquí nos referimos Carvalho se cita con Mohammed, delincuente común de los bajos fondos, y juntos entran en un local desconocido para ambos en el paseo de la Bonanova, en la zona alta de la ciudad. Se trata de un local de nostálgicos del franquismo, decorado con objetos que enaltecen la dictadura:

...y nada más entrar Carvalho recibió cien informes visuales de que algo irreparable había pasado en su vida: había traspasado el dintel del tiempo. A este lado de la puerta, la Barcelona democrática, olímpica y *yuppie*, y al otro un rincón para la nostalgia de la España franquista⁵⁰⁷.

Sin embargo, el detective comprueba que la violencia que le producen los objetos no va más allá, pues los parroquianos ignoran su presencia y la del “moro” quien, además, defiende la necesidad de un dictador para España, integrándose así en la ideología del

⁵⁰⁵ LMDS, 158-159

⁵⁰⁶ En las obras de la serie es recurrente la aparición de ciertos espacios de la ciudad como auténticos y en peligro de desaparición con las reformas para los JJOO. Para más detalles sobre la crítica de Montalbán a la pérdida de autenticidad de la ciudad véase DUMAIS, Michelle (2011): “Barcelona Through the Tourist’s Gaze: The 1992 Olympics as a Pseudo-Event in Two Novels by Manuel Vázquez Montalbán. EN: CRAIG-ODDERS Y COLLINS, op. cit., cap. 3.

⁵⁰⁷ EDC, 119

local. Este espacio de memoria de un pasado cercano (aunque, como indica el detective, pronto será relegado a los museos) supone un viaje en el tiempo respecto de la Barcelona del presente (democrática, olímpica y yuppie) cada vez más ajena e incomprensible para Carvalho. Prueba de la inocuidad de ese pasado y de la indiferencia del detective hacia el presente es que tanto él como su acompañante permanecen en el bar hasta que dan por terminado su encuentro.

Si un rasgo destaca en la personalidad de Pepe Carvalho y lo hace reconocible entre tantos otros detectives literarios, es su pasión y profundo conocimiento de la gastronomía, como comensal y como cocinero. Para el detective la alimentación resulta primordial y se convierte en un aspecto por el que juzgar a las personas, de nuevo íntimamente relacionado con el valor de la autenticidad. En la cocina, el detective aprecia las tradiciones gastronómicas populares y reniega de las imitaciones y de aquellos productos traídos por la globalización/americanización⁵⁰⁸. Un ejemplo es la paella que ha de comer con Camps y con el futbolista inglés Mortimer en un restaurante de la Barceloneta en EDC: “Los valencianos auténticos son los inventores del arroz guisado en compañía y no son los inventores de esa truculencia a la que llaman paella de pollo y marisco en muchos restaurantes”⁵⁰⁹. El plato auténtico será aquel que se acerque al original, pues todo lo que sea transformarlo para sofisticarlo en pos de mayores ganancias o con fines estéticos supone arrancarle su historia y, por ende, su identidad. Este concepto de autenticidad es paralelo al que afecta a la urbe.

Carvalho otorga importancia a la autenticidad del plato pero también es exigente con la calidad de la materia prima (que él compra en el mercado de la Boquería⁵¹⁰ cuando es quien cocina), incluidas las bebidas que consume, ya sean vinos, champanes o cavas. En este sentido, afirma Resina que el detective adopta los ritos de la burguesía “en un vano intento de vencerla en su propio terreno”⁵¹¹.

⁵⁰⁸ En esto, es evidente la similitud con Toni Romano en las obras de Juan Madrid.

⁵⁰⁹ EDC, 28

⁵¹⁰ Emblemático mercado situado en la Rambla de Barcelona desde 1840. Hoy en día se trata de un espacio turístico más de la ciudad condal, de tal modo que recientemente se ha limitado la entrada de grupos de turistas, al considerarse que estos impiden el normal funcionamiento del mercado para sus usuarios habituales. Cf. *El Periódico*, 07/04/2015. EN: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/barcelona-limita-acceso-grupos-turistas-mercado-boqueria-4080097>. Sobre la historia del mercado véase la web del mismo en: <http://www.boqueria.info/mercat-benvinguts.php>.

⁵¹¹ Resina (1997), 119

Como especialista en gastronomía, Carvalho juzga a las personas por su alimentación y, por extensión, por su elección de los locales donde “obligan” a comer al detective. Así, cuando en LSDM Marcos Núñez lo invita a un restaurante francés donde se puede comer un *confie d’oie* que la dueña trae del Périgord, Carvalho señala su simpatía por el activista. Las descripciones de los locales interesan menos al detective que los productos que ofrecen, de los que se ocupa en detalle y que son elementos suficientes para caracterizar a quienes los frecuentan.

El valor de la autenticidad también tiene relación con la sensualidad, es decir, que la alimentación se erige en una experiencia auténtica en tanto, como el sexo⁵¹², ofrece una satisfacción inmediata a través de los sentidos. Se trata de experiencias hedonistas asociadas al disfrute de la vida. En este sentido, desprecia Carvalho a quienes no saben, o no desean, disfrutar de dichos placeres, en muchos casos personas de la alta sociedad que renuncian a ellos por mantener su aspecto físico⁵¹³. Así sucede en LMDS cuando el investigador ha de acudir al elegante Vía Véneto para citarse con la viuda de Stuart Pedrell, un local “decorado para complacer los gustos del zar de casi todas las Rusias”⁵¹⁴ en el que se reúnen ricos “inapetentes”:

Dedos inapetentes, pero mandíbulas implacables engullendo pedacitos de paraíso a doscientas pesetas el milímetro cuadrado: caviar ruso, salmón asturiano, dátiles encuadrados en piel de bacon, tortilla de patatas con gamba rampante sobre campo de mayonesa, picadillo de cangrejo ruso con salsa francesa, aceitunas de Kalamata, tacos de jamón Cumbres Mayores. Sin alcohol recomendaba la mayoría, mientras con una mano se palpaban las cinturas maltratadas por masajistas con odio de clase⁵¹⁵.

La evidente ironía de la cita muestra cómo a través del tipo de comida y bebida las obras describen al público que frecuenta los locales, ofreciendo una percepción basada en sus hábitos de alimentación. En este caso se señala la hipocresía de una clase que exige y recibe los mejores productos sin apreciarlos y que, de nuevo, finge ante los demás miembros de su grupo. Además, se trata de personas que anteponen su aspecto físico al disfrute del momento, lo que Carvalho también considera de forma negativa.

Además de valorar a los personajes por su forma de alimentarse, los restaurantes y otros locales, por su localización o por su tipología, evidentemente caracterizan la extracción

⁵¹² Otra de las pasiones de Carvalho.

⁵¹³ A este respecto, resulta pertinente mencionar *El Balneario*, novela en la que el propio Carvalho se instala en un centro con el fin de descansar y mejorar algunos de sus hábitos.

⁵¹⁴ LMDS, 143

⁵¹⁵ Íbidem, 143-144

social de quienes los visitan. Por ello, a Bromuro sólo se le encuentra en los peores antros de la Barcelona vieja, que con los cambios en la ciudad cada vez tienen menos que ofrecer: “(...) todo es agua. No sé por qué le llamáis a esto calamares en salsa. Esto es el Mediterráneo con un sofrito. Ya no se puede comer ni de capricho”⁵¹⁶.

Carvalho, incluso, juega a extraer a la viuda de Antonio Jaumá (LSDM) de su ambiente de la Barcelona de las altas esferas y la obliga a ir con él a un “restaurante de masas” frente al mar para tratar de dominar la situación frente a ella. Las quejas de Carvalho frente a la comida de mala calidad del local dan muestra de las altas exigencias culinarias del detective quien, sin embargo, se adapta socialmente a todos los ambientes, al contrario que su interlocutora, incómoda fuera de su entorno habitual.

▪ Otros espacios

Además de los locales de ocio que son los más frecuentes y significativos espacios de búsqueda/investigación en las obras de Vázquez Montalbán, aparecen otros espacios públicos cerrados que inciden sobre aspectos similares, esto es, espacios de caracterización de los grupos sociales que los visitan. Este es el caso, por ejemplo, del gimnasio donde Carvalho entrevista al rico abogado Fontanillas en LSDM. El sospechoso se muestra muy preocupado por su aspecto físico y por su salud, y entre horas de trabajo sólo tiene tiempo para hacer deporte, mostrándose como un prototípico personaje rico y superficial, en la línea de aquellos que comen poco y no beben alcohol. El gimnasio, en tanto espacio dedicado al culto al cuerpo y a la salud, se convierte aquí en espacio de búsqueda de las clases altas de la ciudad⁵¹⁷.

Por último, en EDC aparece un emblemático edificio de la ciudad de Barcelona, frente al cual Carvalho se entrevista con el jefe de relaciones públicas del F.C. Barcelona, Camps O'Shea. Se trata del estadio de Montjuïc, que está siendo remodelado con motivo de la celebración de las olimpiadas⁵¹⁸. El edificio simboliza uno de los temas de esta novela, esto es, la importancia del deporte como negocio y la cercanía de dicho negocio con el capital que está “reconstruyendo” la ciudad para adaptarla a los Juegos

⁵¹⁶ LMDS, 171

⁵¹⁷ Conviene concretar el tipo de gimnasio, en este caso con todo tipo de lujosas instalaciones y facilidades. Otro tipo de gimnasio convencional de la novela negra es el gimnasio de barrio donde los jóvenes de extracción humilde aprenden a boxear y que aparece, por ejemplo, en novelas de Juan Madrid como *Un beso de amigo*.

⁵¹⁸ Llamado desde 2001 Estadio Olímpico Lluís Companys, el antiguo Estadio Olímpico de Montjuïc fue construido en 1929 y sufrió una profunda remodelación ante los Juegos Olímpicos de 1992, conservándose solamente sus fachadas exteriores.

Olímpicos. No obstante, se trata de un edificio histórico de Barcelona y, por lo tanto, su gran transformación (que supuso su vaciado y la bajada de nivel, así como la reconstrucción de una de sus fachadas) se erige en símbolo de todas aquellas transformaciones que, en opinión de Carvalho, están eliminando la memoria de la ciudad. Mientras que Camps, el representante del club de fútbol y, por tanto, del capital privado y sus intereses, deja saber al detective que no comprende el excesivo interés por la conservación de la memoria (pues él es partidario del progreso y de la arquitectura del presente), Carvalho, por el contrario, sólo puede expresar que “no sabría pasear por Montjuïc sin encontrármelo [el estadio]”⁵¹⁹, es decir, su incapacidad para vivir en una ciudad que ignora su memoria.

- Medios de transporte

Debido a que vive lejos de la ciudad, el detective necesita utilizar su automóvil para realizar su trabajo, a diferencia de otros investigadores “flanêurs” vistos anteriormente. No obstante, por su zona predilecta de la Barcelona antigua siempre se mueve a pie, lo que da lugar a sus observaciones sobre el ambiente en las calles y plazas –en una evidente personificación de estos espacios–. Así, en EDC:

Entre subir a su despacho y comprobar una vez más a pie lo que había reconstruido con la imaginación y la ayuda del debate radiofónico, optó por lo segundo y se metió por Arco del Teatro en busca de la futura senda de los bulldozers, zigzagueando por callejas enristecidas por la noticia (...) ⁵²⁰.

En LMDS adquiere, no obstante, gran significación otro medio de transporte: el metro. Este medio se relaciona con las clases humildes de la ciudad y, en concreto, con los habitantes de San Magín, adonde el propio detective decide dirigirse en este medio de transporte (como sospecha que había hecho Stuart Pedrell). La llegada a este barrio desde el subsuelo de la ciudad contribuye a la caracterización de San Magín como zona perdida y laberíntica. Además, a su llegada, no se hace referencia en ningún caso a la localización exacta del barrio respecto a Barcelona.

Por otra parte, el detective observa a los pasajeros como personas derrotadas que vuelven al barrio desde su trabajo en la ciudad (salvo “la reconfortante osamenta de un subejecutivo de inmobiliaria con el coche averiado y el propósito de utilizar transportes

⁵¹⁹ EDC, 54

⁵²⁰ Íbidem, 51

públicos para adelgazar y ahorrar para medios whiskies de mediana calidad”⁵²¹) y declara su solidaridad por ellos. Por último, también el metro se erige en un espacio para la nostalgia, que lleva a Carvalho a recordar sus tiempos de estudiante:

Recuperar el metro fue recuperar la sensación de joven fugitivo que contempla con menosprecio la ganadería vencida, mientras él utiliza el metro como un instrumento para llegar al esplendor de la hierba y la promoción. Recordaba su cotidiana sorpresa joven ante tanta derrota recién amanecida⁵²².

Este medio, pues, aparece en la novela como espacio emblemático de la gente más humilde, a la que Carvalho no pertenece, pero con la que sí empatiza, a la vez que subraya la lejanía y aislamiento de San Magín y su carácter de barrio obrero y “derrotado”. En la línea de Sansot, Vázquez Montalbán hace hincapié en el viaje rutinario, resignado, del trabajo a casa y de casa al trabajo de los habitantes de San Magín. Este viaje en metro se opone así a los recorridos que el detective realiza con su coche o a pie: recorridos variados y elegidos libremente frente al trayecto lineal, siempre idéntico, del suburbano. Por último, en tanto espacio de memoria del detective, este espacio se erige en un lugar que, como señala Augé, tiene relación con las historias individuales de quienes viajan en él.

Fronterizos

En las novelas de la serie Carvalho aparece otro espacio prototípico de la novela negra como espacio de búsqueda del detective: la comisaría de policía. Evidentemente, en estas novelas se trata también de un espacio de memoria, aunque a diferencia de otros este le inspira solamente malos recuerdos, pues este edificio y sus trabajadores remiten a la época de la dictadura y a la violencia ejercida contra ciudadanos como él, opositores del régimen. En LSDM ha de visitar el protagonista una comisaría para ofrecer información sobre Rhomberg y se describen en detalle la decoración y a los empleados:

Una luz que parece ensuciar los ojos, o es que los ojos se preparan para la realidad que temen. Muebles de oficina que acumulan tres épocas: (...) Los policías de paisano parecen estar de acuerdo históricamente con los muebles. Los hay al borde de la jubilación, barnizados de la opaca luminosidad de años y años (...) Luego los cuarentones, casi todos atléticos con barriga, policías ideologizados con el culto al régimen franquista, el único que conocieron. (...) Finalmente los jóvenes, expresamente jóvenes, melenudos o con aspecto de jóvenes burócratas de Banco, metálica su supuesta naturalidad, licenciados en Derecho de provincias que no

⁵²¹ LMDS, 109

⁵²² Íbidem, 109

velaron lo suficiente las oposiciones a inspectores de esto o aquello, o bien ex niños falangistas que convirtieron en profesión la mística de que la vida es un acto de servicio⁵²³.

Pero además de los policías, reflejos de periodos históricos más o menos adaptados a los nuevos tiempos, en la comisaría habitan los detenidos, con los que Carvalho se siente identificado por haber estado en su situación en el pasado:

Cuando vuelven del final del pasillo contusionados o no, con las manos juntas por las esposas y el gesto contrito, diríase que vuelven de hacer la comunión a la fuerza. Carvalho los acompaña con la mirada hasta la puerta de cristal opaco a que alcanza su vista. Pero conoce el camino que continúa. La brusca desaparición del laberinto de oficinas y el brote del ámbito de cemento, las escaleras que precipitan a un infierno frío y húmedo abierto o cerrado por una puerta de rejas y más allá el pasillo con los calabozos a uno y otro lado, el retrete final donde la mierda impide la posibilidad de ducharse y donde el olor a zotal jamás ha conseguido imponerse a la peste de las orinas más tristes y desesperadas de este mundo⁵²⁴.

La impresión del detective con respecto a la comisaría coincide entonces con su percepción de otros aspectos del nuevo sistema: no han cambiado tanto las cosas. Esta impresión sigue palpable en LMDS, cuando el detective pasa por delante de la comisaría de Vía Layetana: “Carvalho experimentó el nerviosismo consabido al pasar ante la central de la Policía de Vía Layetana. Del caserón aquel sólo conservaba malos recuerdos y por mucha limpieza democrática que le echaran, siempre sería el hosco castillo de la represión”⁵²⁵.

- Despachos y oficinas

Tanto en LSDM como en LMDS cobra un papel protagonista el empresariado catalán, representado tanto en las víctimas como en los sospechosos, pertenecientes al círculo de conocidos y/o amigos de aquella y miembros de la acomodada burguesía catalana. Por ello, se erigen en destacados espacios de búsqueda los lugares de trabajo de estos empresarios: sus despachos u oficinas. Pueden verse como espacios con elementos de espacio público, en tanto muchos de ellos están abiertos a nuevos clientes; pero poseen múltiples elementos de carácter privado en tanto sus habitantes pasan mucho tiempo en ellos y a menudo cumplen las funciones de un hogar. Por ello, la decoración del despacho puede servir para ofrecer información acerca de quien trabaja en él. Un claro

⁵²³ LSDM, 131-132

⁵²⁴ Íbidem, 132. Acerca de la comisaría de la Vía Layetana y los malos recuerdos que producía a quienes habían tenido que pasar por ella durante el franquismo, cf. THEROL, X.: “La casa de los horrores”, sección “Escenarios del crimen” en *El País*, Cataluña, 14/08/2012.

⁵²⁵ LMDS, 33

ejemplo de esto es el despacho del difunto Jaumá en la Petnay frente al de su sucesor Gausachs, quien pretende modificar parte de la recepción por considerar que el estilo no se adecuaba a los tiempos y cabría decir, quizás, a la importancia de su puesto:

Revestimientos de pared en madera de haya, mesa Res Mobel, nevera de despacho, tresillo Oxford en piel auténtica, tan delicada que diríase piel humana, alfombra india, un Sunyer adquirido en una reciente subasta, un regalo, apostilló Gausachs, un mueble bar donde el whisky de malta predominaba en torno a un cubo de hielo de plata maciza⁵²⁶.

El lujo de este espacio que Gausachs define como “improvisado” da muestra de alguien a quien le gusta ganar dinero y gastarlo en decoración –apariencia–, al contrario que a su predecesor quien, al parecer, no prestaba atención “al escenario”: “Luego le enseñaré donde ejercía Jaumá. Parece la oficina de un almacén del Pueblo Nuevo o del Pueblo Seco, de un barrio de ésos”⁵²⁷, le dice el próspero ejecutivo al detective. De este modo, no sólo se caracteriza a Gausachs como un esnob, sino que además se ofrece información sobre el fallecido, quien pese a tener una buena posición económica no parecía tener la misma actitud frente a la riqueza y el lujo (tanto el Pueblo Seco como el Pueblo Nuevo son dos barrios barceloneses de carácter humilde). En cierto modo, esto puede verse como una pista acerca del carácter de Jaumá que más tarde concuerda con el móvil del crimen: el *mánager*, que no ha olvidado sus orígenes, no está dispuesto a dejar pasar la financiación de la ultraderecha a cargo de su empresa. La información sobre la escasa decoración de su despacho, muy “anticuado” según su sucesor, habla de un hombre que no prioriza el poder y el dinero frente a sus ideas o principios. En palabras de Carvalho la víctima era “un *manager* multinacional adoptando la conducta de un dueño de taller de barrio”⁵²⁸. En este sentido, se observan paralelismos entre este personaje y el de Carlos Stuart Pedrell en *LMDS*, cuyas muertes representan la imposibilidad de traspasar ciertas fronteras sociales.

De forma similar contrastan los despachos de otros sospechosos del crimen y antiguos compañeros del asesinado. Biedma, abogado laboralista, recibe al investigador en su oficina, decorada con muebles de los años cuarenta que a Carvalho le recuerdan los que él mismo posee, mientras que el rico empresario Argemí trabaja en un espacio decorado mucho más ostentosamente:

⁵²⁶ *LSDM*, 73

⁵²⁷ *Íbidem*, 73

⁵²⁸ *Íbidem*, 46

El marco merecía ser el despacho de unas granjas para señoras desocupadas en la era de la pérgola y el tenis. Rosas las paredes forradas de raso, blanco el techo levemente estucado y pendiente del cuadrado de una lámpara cenital de cristal grabado con el vuelo de unos pájaros opacos. También grabado el cristal que respaldaba un mueble bar (...) Suelo de parket de roble sólido como los zapatos ingleses con mucho tacón que Argemí enseñaba enmarcados en la doble falda de una grave mesa acajonada doblemente y dejando en el centro un vacío teatral en el que las piernas de Argemí constituían el único espectáculo⁵²⁹.

Como espacios de búsqueda estos despachos sirven para caracterizar a los sospechosos de la lista de Carvalho situándolos en aquel espacio que, por otra parte, les caracteriza dentro de la sociedad, esto es, su lugar de trabajo.

Una función algo distinta adquiere el despacho del propio Carlos Stuart Pedrell en LMDS, pues en este caso se trataba de la víctima. Así pues su oficina, con la información que aporta del muerto, ayuda a Carvalho a averiguar datos sobre sus andanzas en el tiempo que estuvo desaparecido, pero no sobre los sospechosos de su asesinato. Como el muerto poseía diversos despachos, Carvalho decide ir a su favorito, el que utilizaba para escuchar música y meditar. En este espacio, decorado con lujo pero sencillo, Pedrell se reunía con amigos artistas e intelectuales y es en él donde el detective comprueba a través de los libros, recortes de prensa, mapas y postales, la atracción del difunto por los mares del sur y por el pintor francés Gauguin⁵³⁰. Además, descubre el detective el gusto de Stuart Pedrell por la poesía, en concreto aquella que tiene como temática la huida al paraíso y la evasión de la vida burguesa. Destaca entre los papeles de la víctima uno donde están escritos versos de T.S. Eliot, Cesare Pavese y Salvatore Quasimodo que según Sergio Beser, que ayuda a Carvalho a analizarlos, “marcan todo un ciclo de desencanto”⁵³¹.

Privados

- Casas

Los espacios de búsqueda privados, principalmente las casas u hogares de los distintos personajes, tienen un importante papel en las novelas que estudiamos. Al igual que los

⁵²⁹ LSDM, 89

⁵³⁰ El pintor postimpresionista Eugène Henri Paul Gauguin (París, 7 de junio de 1848 - Atuona, Islas Marquesas, 9 de mayo de 1903) pasó largas temporadas y desarrolló la mayor parte de su actividad artística en el Caribe y en la Polinesia Francesa, sobre todo en Tahití. Su obra pictórica tematiza precisamente la huida de la vida burguesa y la sensualidad de la vida en los mares del Sur, destacando el cuadro “D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?”.

⁵³¹ LMDS, 101

despachos, los hogares ofrecen información sobre sus habitantes, y al visitar Carvalho tanto viviendas de prósperas familias como las de gentes muy humildes, se ponen de manifiesto las diferencias socioeconómicas entre unos y otros, incidiendo en el concepto de que hay “varias ciudades” en la ciudad, con condiciones de vida radicalmente diferentes.

En LSDM Carvalho visita la casa de otro de los antiguos amigos de Jaumá, el escritor Juan Dorronsoro (evidente trasunto de Juan Goytisolo):

En un piso sólidamente moderno situado en una parte de la ciudad lo suficientemente alta como para quedar más allá del bien y del mal de la presión demográfica y lo suficientemente céntrica como para poder ir a pie a algún que otro cine de arte y ensayo y a algún que otro restaurante para minorías de la cultura discretamente acomodadas, vivía Juan Dorronsoro, el menor de una familia literaria encabezada por un poeta, figurante ya en un setenta y tres por ciento de las antologías internacionales sobre poesía española y secundada por Pedro Dorronsoro, el novelista español más internacional, mencionado incluso en un telefilm americano de la serie “Mannix”⁵³².

En esta novela cobran mucha importancia los espacios fronterizos y privados (despachos y casas), ya que en ella se ofrece un cuadro de personajes y ambientes muy acorde con la época de su publicación. Los personajes principales, tanto la víctima Jaumá como los sospechosos, sus antiguos amigos de la universidad, todos ellos luchadores contra el franquismo en el pasado, han tomado muy diferentes derroteros que la novela trata de abarcar: aquellos que se han unido con entusiasmo al sistema capitalista y gozan de un gran estatus social y económico (Fontanillas, Argemí), frente a aquellos que siguen luchando de uno u otro modo por sus creencias políticas de izquierdas (Biedma, Vilaseca, Núñez). Entre todos ellos, Jaumá pertenecía al primer grupo por su estatus, pero siguió conservando sus ideales, a pesar de la contradicción de trabajar para el capital. Dorronsoro, por su parte, también se encuentra en un lugar intermedio: se trata de un intelectual de una próspera familia que parece no interesarse por la política si no guarda relación con la literatura. Como indica la localización de su piso, se trata de alguien que puede permitirse elevarse por encima de la realidad para pensar sólo en su arte. Las dos únicas referencias al interior del piso indican que se encuentra lleno de libros, papeles, cuadros y otros objetos culturales, pero con las ventanas insuficientemente abiertas para que el escritor no vea lo que hay fuera y pueda seguir reinventando la realidad. Por otro lado, una escopeta indica que Dorronsoro gusta

⁵³² LSDM: 94

de cazar, actividad que considera que posee una “justicia estética y por lo tanto una moral”⁵³³. La descripción de la casa del escritor, pues, ofrece una reflexión acerca del papel de la cultura para transformar la realidad. La afición del detective por quemar sus libros se inserta dentro de esta problemática, mostrando a un Carvalho que ha dejado de creer en el poder de la literatura, lo que contrasta con el escritor Dorronsoro, que prioriza el arte y la literatura sobre la realidad.

Otro de los personajes a quien Carvalho ha de visitar en el marco de sus pesquisas es el contable Alemany, antiguo amigo de la familia Jaumá en quien el manáger confiaba para llevar sus cuentas. Alemany es un hombre mayor cuyo hogar también dice mucho acerca de sus ideas políticas, pues se trata de un piso decorado con el estilo catalán *renaixentista*, con una bandera catalana en el recibidor y cuadros de los tres presidentes de la Generalitat en el siglo XX: Francesc Macià, Lluís Companys y Josep Tarradellas. Se trata pues de un “catalanista de verdad”, como él mismo se define antes de mostrar al detective el escudo del F.C Barcelona que lleva en la solapa.

Por último, cuando casi al final de la novela Carvalho visita a Marcos Núñez en su casa, se encuentra en un pequeño piso de una habitación donde el activista comunista vive con su compañera sentimental. Núñez se encuentra limpiando, de modo que observamos a un hombre de vida humilde y de izquierdas que, acorde con ideas no machistas, realiza las tareas del hogar. Su vida contrasta con la de su viejo amigo Argemí, un importante empresario del yogur que pasa la mayor parte del tiempo en su chalet del Ampurdán, “una inmensa masía del siglo XVII que él ha convertido en un palacio del siglo XX”⁵³⁴. No sin antes tomar ciertas precauciones, Carvalho acude a dicha masía para visitar a quien ya sabe que es el responsable del asesinato de Jaumá. La gran casa en la montaña se convierte así en el espacio de la resolución. En línea con su voluntad de llegar hasta el final en los casos que investiga, Carvalho necesita acudir a casa de Argemí para conocer las causas exactas de la muerte de Jaumá. El chalet, de difícil acceso por sus grandes medidas de seguridad, es descrito con ironía y da muestra del gusto del empresario homicida por la riqueza y el lujo: tras recorrer un sendero rodeado de un enorme prado y pequeños surtidores que se encienden a su paso, bajo la atenta mirada de los criados, el detective llega a un claustro románico sin techo bajo el que se encuentra un asador. La ostentuosidad de su hogar combina bien con Argemí, que recibe

⁵³³ LSDM, 97

⁵³⁴ Íbidem, 64

al investigador con un batín de seda y fumando un puro habano. Evidentemente, como es característico de los crímenes cometidos por motivos económicos, el rico Argemí es quien ha dado las órdenes pertinentes, para no ensuciarse las manos él mismo. En este sentido, y teniendo en cuenta que LSDM es una de las primeras novelas de la serie, resulta evidente la intención de la obra de ofrecer a diferentes tipos de personajes que en la época inmediatamente posterior a la dictadura han tomado diversas actitudes y caminos frente a la cultura, el arte, la política, el poder, etc. Para ello, la descripción de los espacios privados asociados a estos personajes se revela de gran importancia.

En LMDS el contraste entre los hogares de quienes pertenecen al próspero empresariado catalán y a los habitantes más humildes de la ciudad es aún mayor que en la novela anterior, ya que la trama obliga a Carvalho a investigar en San Magín y entre sus habitantes. Así pues, se evidencia el contraste entre las casas de la víctima, Stuart Pedrell, su socio el marqués de Munt y su amante Lita Vilardel, frente a los humildes hogares del mismo Stuart Pedrell, de la familia Briongos y del contratista Vila en San Magín. En esta novela, más que proporcionar una caracterización de los personajes a nivel individual para dar a conocer sus contradicciones y sus andanzas en el nuevo marco de la democracia como en LSDM, se incide en la contraposición de la riqueza de quienes construyeron San Magín con la miseria en la que viven aquellos para quienes se construyó esta barriada.

Así, la casa de Stuart Pedrell en el Putxet, de estilo fin de siglo e influencia de la arquitectura férrica inglesa, se caracteriza por su gran lujo. De nuevo se hace uso de la ironía al describir el jardín de entrada:

Ventanas gotizantes, fachadas ocultas por la hiedra, muebles de madera blanca con tapicerías azules en un jardín riguroso donde la elegancia de los altos setos de ciprés enmarca la controlada libertad de un pequeño bosque de pinos (...). En el suelo, grava y césped. Grava educada para apenas chirriar (...). Césped de casi cien años (...)⁵³⁵

Evidentemente, la casa consta de servicio y Carvalho admira la elegancia del chófer y del jardinero con quienes se encuentra. Por último, un mayordomo le muestra la gran casa del difunto:

Y como si entrara en un baile fin de siglo, Carvalho recorrió la casa a ritmo de vals lento y tarareando mentalmente el vals del emperador, arriba y debajo de una escalera de mármol granate con baranda de hierro forjado hasta el delirio del encaje

⁵³⁵ LMDS, 41-42

sobre el que se ensartaba un pasamanos de madera de palo santo. La escalera estaba bañada por las policromas luces de una vidriera que reproducía la escena de la muerte del dragón a cargo de san Jorge⁵³⁶.

Se trata de una lujosa casa en cuyo recorrido se adivina la pasión de Stuart Pedrell por la literatura y por el arte, en concreto por Gauguin, de quien tiene su cuadro *¿Qué somos?*, *¿Adónde vamos?*, *¿De dónde venimos?* en el dormitorio⁵³⁷.

La visita al hogar de quien había sido socio del difunto, el marqués de Munt, en un lujoso edificio del barrio de Tres Torres, ofrece a Carvalho otra oportunidad para ver el lujo con el que viven los miembros más favorecidos de la sociedad barcelonesa. En este caso se trata de un personaje perteneciente a la nobleza y que considera que el rico, además de serlo, ha de parecerlo. La decoración de su casa y su modo de vida concuerdan sin duda con este principio:

Le dejó en un recibidor de treinta metros cuadrados decorado según estilo japonés, japonés anterior a la desesperación de Madame Butterfly. En el recibidor se hizo cargo de su persona un criado mulato vestido de blanco y rosa, quien le introdujo en una escenografía de pesadilla blanca. Un inmenso espacio de ochenta metros cuadrados enmoquetados en blanco, sin más muebles que un piano de cola rosa claro y en la punta del salón una arquitectura completa de asientos contruidos sobre el suelo y adosados a los tabiques, cubierto por el césped de moqueta blanca y sin más criatura extraña que un cono metálico terminado en una afilada punta de muerte que crecía del suelo y trataba de llegar al techo sin conseguirlo⁵³⁸.

Adela, “Lita” Villardel, antigua amante de Stuart Pedrell, por su parte, vive en uno de los barrios de la parte alta de Barcelona, en un piso con una terraza “desde la que se dominaba el barrio de Sarriá y, más allá de la Vía Augusta, la escenografía brumosa de una ciudad ahogada en mares de bióxido de carbono”⁵³⁹.

Estas lujosas casas, asociadas a la vida de Stuart Pedrell como próspero empresario perteneciente a la alta sociedad barcelonesa, contrastan con aquellas asociadas a él una vez que parte a “los mares del sur”, es decir, a San Magín, el sur en términos de riqueza. El piso en el que ha vivido el último año Antonio Porqueres, como Pedrell se hacía llamar en su nueva vida, se encuentra en un edificio que se caracteriza por su mala calidad: “el ascensor estaba remendado con trozos de contrachapado (...) Ocho puertas

⁵³⁶ LMDS, 42

⁵³⁷ Se trata del cuadro más importante del pintor francés, en el que se ve una escena en un paisaje tropical y a varios personajes que representan las diferentes etapas de la vida humana. El título —citado en su versión original en francés en la nota 530 de este trabajo— hace referencia a las grandes preguntas de la existencia humana.

⁵³⁸ LMDS, 62

⁵³⁹ Íbidem, 82

grises de madera enferma cerraban los ocho apartamentos de cada rellano. (...) La puerta se abrió como se vence la hoja de un libro”⁵⁴⁰. Dentro del humilde piso Carvalho descubre la sencillez con la que Stuart Pedrell estaba viviendo, acompañado de algunas lecturas y de mapas del Pacífico, América y Asia, así como con alimentos básicos.

También la familia Briongos vive en un humilde piso en San Magín, que a Carvalho le recuerda al de Porqueres donde ha pasado la noche para intentar comprender al muerto:

La habitación era un calco de la que en el piso de Porqueres ocupaba el tresillo escocés. No quedaba apenas espacio entre un televisor cabezón antenado, una ampulosa mesa de comedor neoclásica, las sillas, un bufete-cristalería y dos butacones de skay verde ocupados por dos niños y una muchachita (...) ⁵⁴¹.

La descripción de los pisos de San Magín incide no sólo en su mala calidad, sino también en su homogeneidad; como las calles del barrio, los pisos también están cortados por el mismo patrón y carecen de carácter.

La última casa que se describe en la zona de San Magín es la del contratista que supervisó las obras directamente encargado por los tres socios, el señor Vila. Aparentemente privilegiado dentro de la zona, Vila vive en una casa en los márgenes del barrio que en opinión de Carvalho:

Tenía el aspecto de un chalé de padre arquitecto desconocido, construido fin de semana tras fin de semana por alguna cuadrilla de inmigrantes contratados a destajo por un pequeño estraperlista años cuarenta dispuesto a gastarse el excedente económico en una casa con huerto lejos, muy lejos de la ciudad, donde descansar algún día de los trajines de una posguerra dura. Le recibió en la puerta un hombre cuadrado y canoso, con batín acolchado y pantuflas de ante forradas con piel de conejo. La casa olía a bechamel. Sonaba a niños quejándose y a mujeres airadas ⁵⁴².

La casa, espacio privado por excelencia funciona en las novelas de Vázquez Montalbán, pues, como espacio simbólico del estatus social y económico de sus habitantes, evidenciándose una cierta polarización en las obras (paralela a las dicotomías que ofrece la representación de la ciudad). Mientras que los hogares humildes son descritos con cierta empatía, aquellos pertenecientes a los más ricos son tratados con una ironía que alcanza el grado de parodia. Además, como el resto de espacios de la ciudad en la serie Carvalho, también los barrios donde se sitúan los hogares de los personajes son

⁵⁴⁰ LMDS, 129

⁵⁴¹ Íbidem, 167

⁵⁴² Íbidem, 125

descritos en relación a su historia y a las transformaciones sufridas a lo largo del tiempo.

CONCLUSIONES

Manuel Vázquez Montalbán y la memoria de Barcelona

En su serie de novelas negras protagonizadas por el detective Pepe Carvalho, Manuel Vázquez Montalbán traza una crónica de España desde el final de la dictadura hasta la entrada en el siglo XXI. Aunque, como han señalado muchos críticos, a menudo la intriga detectivesca es débil en las obras, todas ellas constan de elementos convencionales del género negro, incluido el elemento del suspense, si bien en algunas es más intenso que en otras. En cualquier caso, es posible analizar los espacios que aparecen en las novelas en función de su aparición como espacios prototípicos de una novela “negra”, obteniendo así una “topografía del crimen”.

El estudio de estos espacios pone de relieve su papel primordial en las tramas, así como su función dentro de esa “crónica” de un país en una época determinada. Así pues, si a lo largo de toda la serie se tematiza la sensación del llamado desencanto en la figura del detective-protagonista, el espacio urbano se convierte en un símbolo más de ese desencanto. La memoria es el rasgo que más destacadamente se asocia al espacio urbano barcelonés en las novelas: cada rincón de la ciudad es descrito haciendo referencia a su historia y a las vicisitudes sufridas a lo largo del tiempo. Asimismo, el protagonista relaciona los espacios urbanos con sus propios recuerdos personales, poniendo de manifiesto su grado de identificación con aquellos lugares de memoria cuya destrucción o transformación hasta volverlos irreconocibles va convirtiendo a la ciudad en un espacio que ignora su pasado, lo que en términos antropológicos, en concreto en palabras de Marc Augé, equivaldría a la progresiva transformación de la ciudad en un no-lugar; este proceso se muestra en las novelas paralelo al de la “amnesia colectiva” sufrida por la sociedad española durante y tras el periodo de la transición democrática. Así pues, ante la progresiva “pérdida de memoria” de la ciudad, la sensación de desencanto no hace sino crecer para el detective, desorientado además ante la nueva situación política, en la que las desigualdades perviven y si bien cambian algunos rostros, no sucede así con la corrupción y los juegos de intereses.

El espacio urbano adquiere, pues, en las novelas de esta serie, un carácter político primordial, ya que las sucesivas transformaciones en la fisionomía de la urbe son fruto

de planes urbanísticos que deliberadamente pretenden despojarla de espacios positivos para el protagonista. Ahora bien, la crítica política no sólo se relaciona en las obras con la eliminación de la memoria de la ciudad (y, por ende, de la sociedad), sino que en ella juega también un papel primordial la visión de Barcelona como espacio de desigualdades, igualmente fruto de decisiones políticas. En las obras de la serie Carvalho es evidente la división del espacio en varias “ciudades” diferentes, marcadas por sus rasgos socioeconómicos. La obra de Vázquez Montalbán establece dicotomías dentro del espacio urbano, asociando a cada “ciudad dentro de la ciudad” su particular memoria. Así, se aprecian contrarios dentro de la urbe: ciudad de los vencedores frente a la de los vencidos; ciudad de los ricos frente a la de los pobres y, en el marco de la novela negra, la de los verdugos/criminales frente a la de las víctimas. En este sentido, a la “topografía socioeconómica” le corresponde igualmente una “topografía moral”.

La serie de Vázquez Montalbán es una muestra del uso de la novela negra como medio para la crítica social y política y, más en concreto, del uso del espacio urbano en la novela negra para realizar una crítica de cierto tipo de urbanismo y de la especulación urbanística. Vázquez Montalbán hace uso del género y de sus espacios prototípicos para su crítica. Así, los espacios del crimen coinciden en las novelas con espacios emblemáticos de la especulación urbanística en Barcelona (espacios del crimen “contra la ciudad”). Los espacios de búsqueda del detective sirven para la crítica de las desigualdades sociales y para la identificación de los diferentes actores (activos y pasivos) de la Transición española; y las novelas tematizan el deseo de huida del espacio físico y moral del que los personajes proceden como una utopía que siempre se revela inconclusa: la imposibilidad de realizar la utopía-huida se erige pues en otra forma de expresión del desencanto de la época.

En consonancia con la intención crítica de las novelas, abundan en ellas los espacios públicos, destacando entre ellos los espacios del crimen, también espacios del crimen simbólico. Entre los espacios de búsqueda, que sirven a la exploración de las diferentes realidades socioeconómicas que existen en la urbe, destacan aquellos privados y fronterizos como espacios que caracterizan a sus habitantes (y, por lo tanto, su nivel de riqueza, educación, etc.), así como los locales públicos de ocio, sobre todo bares y restaurantes. Estos espacios también cumplen una función como espacios donde observar a la sociedad, no sólo por su aspecto y su público, sino incluso por los productos que ofrecen. En esto la serie Carvalho tiene una de sus claves: la de ofrecer

una visión crítica de diferentes grupos sociales y personas a través de sus hábitos gastronómicos.

Ciertos espacios de la ciudad, además, se repiten, de modo que la serie consigue crear su propio conjunto de espacios barceloneses asociados a ella. Entre esos espacios propios adquieren gran importancia los arriba mencionados restaurantes y bares. El placer proporcionado por la comida sólo es igualable al que al protagonista le produce el sexo, ambas actividades relacionadas con una forma de vivir disfrutando el momento y buscando la experiencia auténtica e inmediata. Las novelas, en este sentido, aportan una característica propia relacionada también con el espacio donde se desarrollan: la de mostrar un modo de vida que podemos denominar “mediterráneo”, entendido como una actitud vital en la que el placer de los sentidos cobra un papel primordial. En las novelas, entonces, la violencia y el dolor pueden atenuarse u olvidarse por unos momentos gracias a la ejecución de los placeres sensuales. El carácter “mediterráneo” de las novelas viene dado, asimismo, por la propia descripción de aquellos espacios asociados con el mar, sus olores y sus productos y con la representación de la vida en la calle.

Por otra parte, en las obras de la serie que aquí estudiamos se hace un uso deliberado de espacios claramente semiotizados, bien por su larga presencia en la literatura sobre Barcelona, bien como espacios convencionales del género negro. Cobran importancia así el ya mencionado barrio del Raval, las zonas portuarias o el mundo de la prostitución⁵⁴³.

Otro aspecto destacable en cuanto a la representación de la ciudad de Barcelona en las obras de la serie es la práctica ausencia de referencias a los espacios turísticos o emblemáticos de la ciudad y, aún más, la ausencia de referencias a espacios emblemáticos de la cultura catalana. Las referencias tanto a la lengua como a la cultura catalanas aparecen sólo anecdóticamente en el marco de las investigaciones del detective (un *xarnego*), aludiendo a rasgos específicos de ciertos personajes.

Se observa, en fin, que la serie negra protagonizada por el detective Carvalho recurre a elementos característicos del género negro para su representación de la realidad barcelonesa, destacando no sólo la importancia del elemento urbano en general, sino la

⁵⁴³ En novelas como *El Balneario*, *Asesinato en el Comité Central* o *El Premio* también se utiliza una convención típicamente propia de la literatura policíaca, como es la del misterio de la habitación cerrada o, de forma más amplia, la reunión de una serie de personajes en un espacio determinado durante un tiempo determinado, al estilo Agatha Christie.

de espacios específicamente “negros” para ofrecer su visión crítica de la especulación urbanística y de las desigualdades sociales que la democracia capitalista no ha hecho sino acrecentar. Parece entonces que en el caso de esta serie el género negro se supedita al tema, o dicho de otro modo, que el género ha sido elegido en función de lo que se quiere narrar, de modo que no sólo la estructura de búsqueda y la figura de un protagonista “observador” sirven a la crítica social, sino que la urbe “negra”, con su topografía específica sirve para la crítica de los “crímenes” contra la ciudad y sus habitantes.

3.3.2 Alicia Giménez Bartlett

La serie Petra Delicado: las pesquisas de una mujer policía en Barcelona

Alicia Giménez Bartlett (Almansa, 1951) es licenciada en Filología Española por la Universidad de Valencia y doctora en Literatura Española por la Universidad de Barcelona. La autora vive en la ciudad condal desde 1975 y ha publicado numerosas novelas desde 1984, aunque su gran éxito le llega con la serie de novelas negras protagonizadas por la policía Petra Delicado, que comienza en 1996 con *Ritos de muerte* y cuya última obra hasta el momento, *Nadie quiere saber*, data de 2013.

Las obras de la serie Delicado gozan de gran éxito en España y han sido traducidas a varias lenguas, así como adaptadas a la televisión. Además, la autora ha recibido premios prestigiosos por varias de ellas en diferentes países europeos, como el Grinzan Cavour (Noir) a la Mejor Novela Extranjera por *Un barco cargado de arroz* en 2006 en Francia y el premio Raymond Chandler en Italia en 2008. En España la autora ganó el premio Nadal en 2011 por una novela ajena a la serie Delicado, pero que posee ciertos rasgos policíacos: *Donde nadie te encuentre*.

Como ya se ha mencionado en el capítulo 1.3 de este trabajo, la serie Delicado supone la introducción y definitiva implantación de la categoría denominada *police procedural* en la novela negra española. Efectivamente, la protagonista de las obras pertenece al cuerpo de policía y es para esta institución para la que lleva a cabo sus investigaciones. De igual modo, destaca el hecho de que esta protagonista sea una mujer que a lo largo de las novelas ha de enfrentarse no sólo a la dificultad de los casos que trabaja, sino también al machismo de la institución clásicamente patriarcal en la que lleva a cabo su labor. La condición de la protagonista como mujer es un tema primordial en las novelas y, aunque Giménez Bartlett no es la primera autora en hacer uso del género policíaco para reflexionar sobre temas relacionados con la mujer y su situación en España⁵⁴⁴, su protagonista sí es sin duda la investigadora femenina de mayor repercusión en la

⁵⁴⁴ En este sentido, destacan las novelas de Maria Antònia Oliver protagonizadas por la detective privada Lònia Guiu: *Estudi en lila*, 1985; *Antipodes*, 1987 y *El sol que fa l'anec*, 1994; las tres fueron escritas en catalán pero han sido traducidas al castellano y a otras lenguas. Sobre esta y otras autoras de novela negra en España véase el trabajo de Shelley Godsland *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2007.

literatura española⁵⁴⁵ hasta el momento. El estudio de la serie Delicado proporcionará pues un nuevo modo de apropiación del espacio urbano en la novela negra en dos sentidos: en primer lugar en tanto la representación de Barcelona sirve a la reflexión sobre la condición de la mujer y su situación en la España contemporánea; y, en segundo, en tanto la tipología de estas novelas las convierte en claramente diferentes desde un punto de vista ideológico de las del autor estudiado anteriormente en este capítulo, Manuel Vázquez Montalbán. Con el fin de estudiar la representación de la capital catalana como espacio del crimen en la serie Delicado analizaremos aquí sus tres primeras novelas: *Ritos de muerte* (1996), *Día de perros* (1997) y *Mensajeros en la oscuridad* (1999), todas ellas situadas en la Barcelona postolímpica.

En la primera de las obras la inspectora Delicado se presenta como una mujer recién divorciada por segunda vez que se acaba de comprar una casa en el barrio de Poblenou⁵⁴⁶, donde pretende dedicarse por fin a ciertas tareas domésticas como la cocina y la jardinería. En el aspecto laboral, al comienzo de la novela Petra es requerida para sustituir a un compañero en la investigación de un caso de violación –que se convertirán en varios–, de modo que los propios crímenes que se investigan tienen que ver con la condición femenina, pues se trata de violencia ejercida contra mujeres.

Como la voz en primera persona de la protagonista aclara, pese a su alta graduación y a su título en Derecho, hasta entonces sus labores en la policía se han limitado al Departamento de Documentación y es que:

Quizá todos aquellos años mis superiores habían creído estar haciéndome un favor. Metida en un servicio que no requería “salir a la calle” con horario fijo y preservada de los delitos y su fealdad. Buen puesto para una mujer⁵⁴⁷.

De este modo, ya desde el comienzo de la serie se pone de manifiesto el conflicto diario de Petra como policía y mujer, enfrentada al machismo de sus compañeros y superiores, si bien ella ha elegido dicha profesión tardíamente (abandonando para ello su carrera de

⁵⁴⁵ En la actualidad son numerosas las autoras y protagonistas femeninas de novela negra tanto en España como fuera de sus fronteras. Muestra de ello ofrece el artículo de Carles Geli “El *Femicrime*, una tendencia en alza en la novela policiaca”, publicado en *El País* el 31/01/2014 a propósito de la celebración del festival BCNegra en la ciudad condal.

⁵⁴⁶ Que, como la propia narradora indica, a pesar de los intentos de renovarlo –ante las olimpiadas, como se lee en la obra de Vázquez Montalbán– muestra un aspecto bastante desolado de casas antiguas, naves industriales, empresas de transportes y cocheras de autobuses. Citamos los nombres de este y otros barrios en catalán o castellano según como aparecen en las novelas.

⁵⁴⁷ GIMÉNEZ BARTLETT, A. (1996): *Ritos de Muerte*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 12

éxito en un bufete de abogados con su ex esposo) y muestra deseos de aprender y mejorar dentro de esa misma institución patriarcal.

Inmediatamente a la inspectora se le asigna a un compañero de graduación inferior, el subinspector Fermín Garzón, un policía mayor que ella y procedente de Salamanca, cuyo carácter sirve como contrapunto al de la protagonista. La introducción de un personaje masculino como subordinado acentúa asimismo la subversión de los roles femenino y masculino en estas novelas respecto a la clásica novela negra⁵⁴⁸.

Pese a las suspicacias iniciales de ambos, Petra y Garzón terminan por entablar, ya desde la primera novela, una relación de amistad que dura toda la serie y que constituye uno de los atractivos indudables de esta. Ambos personajes se complementan, pues proceden de entornos y poseen educaciones e ideas acerca de la vida muy diferentes: mientras que la inspectora ha abandonado su brillante carrera como abogada en busca de algo más y encaja en el perfil de una profesional cultivada (a la que sus compañeros en la comisaría tildan de “intelectual”) y perteneciente a una clase media con hábitos burgueses, su compañero es un humilde policía “de provincias”, un hombre de costumbres sencillas que desde que es viudo no sabe cuidar de sí mismo y cuya prioridad resulta ser, a menudo, la comida. Garzón es además un hombre tradicional con ideas conservadoras respecto a lo que ha de hacer o no una mujer, de modo que su actitud contribuye a menudo a confirmar las ideas de la protagonista, quien siempre aparece como intelectualmente superior.

Delicado aparenta en general ser una mujer dura, independiente, y que adquiere incluso rasgos típicamente asociados a la masculinidad: es ruda y a veces insensible con los sospechosos –incluso violenta–, malhablada y con frecuencia se declara deseosa de entablar relaciones sexuales sin ningún compromiso⁵⁴⁹, frente a un Garzón más romántico, blando y que utiliza un lenguaje menos soez. No obstante, como el propio nombre de la protagonista indica, a lo largo de la serie se observa cómo en el fondo, junto a la “Petra” dura, se halla una mujer sensible, temerosa de la soledad y que se cuestiona sus elecciones vitales respecto al amor y la maternidad, esto es, una faceta correspondiente con su apellido “Delicado”.

⁵⁴⁸ También la detective Lònia Guiu de las novelas de Oliver tiene contratado bajo su mando a un hombre, Quimet.

⁵⁴⁹ Aunque en una de las últimas novelas de la serie contrae matrimonio y convive con los hijos de su esposo. Esta unión perdura en la última novela hasta la fecha, en la que la inspectora se acuesta con otro hombre.

Si bien en la primera novela de la serie las víctimas de los crímenes que se investigan son mujeres, el asesinato de Juan Jardiel, a quien la policía buscaba como sospechoso de las violaciones, da lugar a una segunda investigación cuya resolución lleva a la detención de la novia del muchacho, Luisa, que ha asesinado también a una de las chicas violadas para resarcir el honor de su pareja una vez muerto él. La conclusión de la inspectora es que tanto Juan como su novia, que se habían criado juntos, habían sufrido la represión de su madre: “El dominio total de una mujer dura y amargada, llena de odio”⁵⁵⁰. De este modo, la culpa de las violaciones y el asesinato alcanza en última instancia a una mujer (abandonada por su marido, que huyó con la madre de Luisa) y dichos crímenes se muestran finalmente como aberraciones individuales fruto de las circunstancias específicas de esta familia⁵⁵¹.

En la segunda de las obras, *Día de perros*, el crimen que da lugar a la investigación es una paliza que acaba por causar la muerte a un hombre de extracción humilde de quien no se conoce su identidad, sino solamente a su perro, un feo animal mestizo del que los policías esperan algún tipo de ayuda en el caso. Sin embargo, como sucede en todas las novelas de la serie, los planos laboral y personal no tardan en entremezclarse y pronto Petra y Garzón se ven envueltos en sendas historias amorosas con personas implicadas en la investigación, de modo que, junto con el relato de las pesquisas, adquieren gran importancia las reflexiones sobre las relaciones entre mujeres y hombres⁵⁵². Esta mezcla entre lo privado y lo profesional llega a su cenit cuando la prometida de Garzón muere a manos de la esposa del asesino de la primera víctima. Mientras que Augusto Ribas ha asesinado a Ignacio Lucena Pastor por asuntos profesionales, su mujer Pilar mata a Valentina Cortés por celos, pues antes de decidir casarse con el subinspector la mujer mantenía una relación con Ribas. Obsérvese cómo, si en la primera novela las mujeres violadas aparecen como mujeres débiles con quienes Petra no empatiza, en esta segunda obra todas las mujeres salvo la protagonista aparecen como víctimas o dependientes del amor y de las relaciones sentimentales. La inspectora, sin embargo, se muestra como alguien que está por encima de ciertos problemas: ella rehúye el compromiso

⁵⁵⁰ GIMÉNEZ BARTLETT, A. (1996): op. cit., 253

⁵⁵¹ En este sentido, la conclusión de la novela se distingue de la de *Estudi en lila* de Oliver, donde la violación se muestra en su faceta de crimen universal contra la mujer y la detective incluso permite que una víctima castre a sus violadores. Para más detalles sobre las diferencias entre la obra de estas autoras véase GODSLAND, S. (2007): op. cit., 17-84.

⁵⁵² La serie Delicado se centra en las relaciones y contrastes entre mujeres y hombres heterosexuales como los dos protagonistas, aunque en algunas novelas se tratan aspectos relacionados con la homosexualidad.

sentimental y ve desde la distancia las relaciones de dependencia y los debates amorosos de las otras mujeres. Asimismo, de nuevo en *Día de perros* la solución del caso pone al descubierto unos motivos puramente personales para la comisión de los crímenes, de modo que estos no tienen un carácter universalizante. De este modo, no se pone en cuestión un sistema o una sociedad que pueda llevar a crímenes de este tipo, ni tampoco estos adquieren un carácter simbólico como en otras obras estudiadas en este trabajo.

En la tercera novela, *Mensajeros en la oscuridad*, el asunto que se investiga es la entrega por correo de unos penes amputados a la protagonista tras su aparición en un programa de televisión. De este modo, Petra se convierte en destinataria del símbolo por excelencia de la masculinidad, en poseedora simbólica de un “*phallus*”, lo que puede verse como otro paso simbólico hacia su integración en el Cuerpo de Policía. En esta novela vuelve a surgir, asimismo, el tema recurrente en la serie del papel fundamental de la prensa en la sociedad. La investigación, que desemboca en un caso de homicidio, lleva a la policía a una secta de origen ruso que practica la castración como parte de un rito de purificación. Petra y Garzón incluso harán un breve viaje a Moscú, donde ella mantiene relaciones con el encargado del caso en aquella ciudad. Finalmente, se descubrirá la implicación de Julieta, asistente de Delicado, en el caso, y habrá que salvar al novio de la joven, el agente Palafolls, de un secuestro. Por lo tanto, la fórmula se repite en lo esencial: el caso se revela como una excepción especialmente perversa, los culpables son llevados ante la justicia y se restablece el orden anterior al comienzo del caso. Asimismo, la protagonista y sus compañeros de la comisaría entablan relaciones personales con personajes de algún modo implicados en la investigación, de modo que se recogen a lo largo de la obra reflexiones sobre las relaciones de hombres y mujeres entre ellos y con su sexualidad.

Las novelas restantes de la serie se desarrollan en la misma línea, introduciendo temas típicos de la sociedad contemporánea, junto con temas específicos vinculados a la condición de la mujer y a su papel en la sociedad, así como a sus relaciones con los hombres. Así se discute el papel de la prensa rosa y de las revistas femeninas en *Muertos de papel* (2000), al mismo tiempo que Petra ayuda a su hermana a recuperarse de su reciente separación, provocada por una infidelidad de su marido; en *Serpientes en el paraíso* (2003) el asesinato de un rico abogado con una vida familiar aparentemente ideal lleva a Petra y a Garzón a una urbanización en las afueras de Barcelona y a la

inspectora a comenzar una amistad con un ama de casa cuya vida aparentemente idílica hace replantearse a la protagonista sus elecciones vitales y las posibilidades de una vida familiar; finalmente, la agradable Malena Puig resulta ser la asesina por celos de quien había sido su amante, y la investigación da cuenta de las oscuras pasiones y secretos que tiñen la vida de las clases sociales privilegiadas. En *Un barco cargado de arroz* (2004), los investigadores se enfrentan a los ambientes de los sin techo y al mundo de las instituciones de caridad. El asesinato de un mendigo y las pesquisas en torno a su vida de nuevo se combinan con las relaciones personales de los personajes. En *Nido vacío* (2007) el caso comienza cuando a la inspectora le roban el bolso en un centro comercial. La investigación conducirá a una red de trata de personas y abusos infantiles y se hace eco de la precaria situación de algunos inmigrantes en España. En el plano personal, la obra concluye con las respectivas bodas de la joven agente Yolanda con un compañero de comisaría, de Garzón con su pareja Beatriz y, sorprendentemente, de la inspectora Delicado con un exitoso arquitecto que ha conocido durante sus pesquisas. En *El silencio de los claustros* (2009) la pareja se enfrenta al asesinato de un monje, en principio quizás relacionado con sus investigaciones sobre temas del pasado reciente de España; sin embargo, la inspectora recela de esta hipótesis –que finalmente se probará falsa–, ya que considera superadas las fracturas del país.

En *Nadie quiere saber* (2013) la pareja de policías viaja a Roma, tras conducirles la reapertura de un viejo caso a investigar las relaciones de la mafia italiana con una empresa de Barcelona, aunque finalmente el asesinato del empresario está relacionado con terribles secretos familiares.

Como se puede observar, son múltiples los temas de actualidad que aparecen en todas las novelas de la serie. Sin embargo, y a diferencia de otras obras estudiadas en este trabajo, se trata de temas relacionados con el mundo contemporáneo global, y no tanto específicamente españoles, salvo quizás *El silencio de los claustros*. Así, los asuntos que ocupan a los investigadores tienen que ver con la prensa, el mundo del hampa, las sectas, el tráfico de menores, la prostitución, la inmigración, la mafia, todos ellos de absoluta actualidad, pero que afectan a cualquier gran ciudad occidental contemporánea. La topografía del crimen arrojará, pues, luz acerca de la representación de la Barcelona del crimen en esta serie, ya sea como ciudad con unos problemas particulares, o como ciudad que afronta los mismos retos que otras ciudades occidentales similares a ella. En este sentido, merece la pena destacar que en varias de las novelas de la serie los casos

están directamente relacionados con espacios propios de la postmetrópolis de los que la inspectora reniega, como la urbanización privada en las afueras de *Serpientes en el paraíso* y el centro comercial en *Nido vacío*, de modo que se evidencia una intención de mostrar la evolución del espacio urbano; la cuestión es si se problematizan aspectos específicos de la capital catalana o de la ciudad occidental actual en general.

LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN LA SERIE DELICADO

Las obras de la serie Delicado, como se ha hecho evidente en el resumen anterior, se sitúan en la época contemporánea al lector y se hacen eco de fenómenos propios del mundo actual, tanto en lo referente a los tipos de crímenes cometidos como a las vicisitudes que surgen en las vidas personales de los protagonistas, cobrando gran importancia las reflexiones en torno a la situación de la mujer en la España del siglo XX-XXI (en el caso de las novelas en las que aquí nos centraremos, todas situadas en los años noventa del XX).

Las características genéricas de estas obras, en las que los investigadores son policías absolutamente integrados en la institución y apreciados por sus compañeros y jefes y donde se expresa la fe en la restauración de la justicia oficial, en tanto los criminales son apresados y puestos a disposición de las autoridades competentes, las distinguen de todas las estudiadas hasta ahora en este trabajo⁵⁵³. La representación del espacio urbano, que no posee la misma relevancia que en la obra de los autores anteriores, sí contribuye empero a la reflexión sobre los aspectos sociales que abordan las obras, dando muestra de cómo, en tanto no se cuestiona el *statu quo* como tal, la propia ciudad pierde entidad como escenario donde mostrar las estructuras sociales que conducen al crimen.

Espacios del crimen

El primer aspecto que merece ser destacado respecto a los espacios del crimen en la obra de Giménez Bartlett es la poca exactitud con la que a menudo se hace referencia a ellos, cobrando mucha más importancia los espacios de búsqueda, como se verá más adelante.

⁵⁵³ Incluyendo las de José Ángel Mañas protagonizadas por Pacheco y Duarte, en las que los protagonistas no son policías “modélicos”.

- Calles y barrios

En *Ritos de muerte*⁵⁵⁴, los crímenes que dan pie al caso son violaciones de chicas a quienes su atacante deja una marca en forma de flor en el brazo. Todos los ataques se producen en espacios públicos, concretamente en las calles de los barrios de donde proceden las jóvenes. De este modo, el espacio público se muestra como el espacio del crimen contra la mujer.

En las tres primeras ocasiones se trata de chicas de barrios humildes: la joven Salomé es atacada cuando va a recoger a su madre a su salida del trabajo como cocinera en el barrio de la Trinitat; la segunda chica es abordada a su salida del trabajo como peluquera en un solar en el barrio de la Verneda⁵⁵⁵. Por ello, la primera conclusión que sacan los investigadores es que, además del aspecto frágil de ambas víctimas, las dos tienen en común su “clase social” como señala Garzón, pues “las dos eran chicas trabajadoras, de escasos recursos familiares, sin cualificación profesional”⁵⁵⁶. Esta teoría se ve confirmada al ser atacada una joven aprendiz de confección y diseño en el barrio de Gracia. La humilde procedencia de las víctimas, paralela a su debilidad física (son menudas y delgadas), hace pensar a Garzón que el violador es un “señorito” que encuentra placer en abusar de mujeres de una escala social inferior, lo que provoca la ironía de Petra. La inspectora llama marxista a su compañero, quien sin embargo afirma que él nunca se ha metido en política, sino que se limita a cumplir órdenes. Finalmente, señala Petra: “...sólo he querido decir que para usted la explicación social de los hechos es decisiva”⁵⁵⁷. Por lo tanto, la protagonista se distancia de la interpretación social de los acontecimientos y sitúa al lector en su forma de pensar, en este caso relacionada con la psicología individual del criminal, interpretación que al final de la obra se demuestra como acertada.

La teoría “social” de Garzón en RDM se ve definitivamente desmontada cuando se da un último caso de violación en las calles de un barrio elegante de la parte alta de la

⁵⁵⁴ A partir de ahora RDM

⁵⁵⁵ La Verneda se edificó en los años cincuenta del siglo XX para acoger a los inmigrantes llegados a Barcelona desde otras zonas de España. Se trata de un barrio real que comparte características con el imaginario San Magín de *Los mares del Sur*. Desde 2006 está fusionado con el barrio de la Pau, pasando a llamarse hoy Verneda i la Pau.

⁵⁵⁶ RDM, 42

⁵⁵⁷ Íbidem, 57

ciudad, al regresar una chica de su clase de tenis. A partir de entonces definitivamente se sigue la vía “psicológica” en la que Petra ha creído desde el principio.

La familia de esta última víctima se distingue de las anteriores en tanto se muestra beligerante con la policía y poco colaboradora, lo que contrasta con la “debilidad” de las otras familias, de escasos recursos. De hecho, el señor Masderius, arquitecto y padre de la joven, se convierte en uno de los principales sospechosos del asesinato del violador. El cadáver de este aparece en una calleja cercana a la casa donde vive con su madre y su hermanastra-novia. En la novela no se especifica la zona de la ciudad donde vive la familia, pero sí que se trata de gente sencilla pero sin ahogos económicos. Aunque el muchacho nunca ha tenido problemas con la justicia, la inspectora Delicado enseguida achaca a su situación familiar (“demasiada presión femenina, demasiados deberes”⁵⁵⁸) la problemática personalidad que lo conduce a delinquir contra mujeres de aspecto débil.

El último crimen de esta novela, el asesinato de la joven Salomé, es llevado a cabo, al igual que la muerte de Juan Jardiel, por su novia Luisa. De nuevo, la víctima es atacada cerca de su casa, dato que sin embargo sólo se conoce al final de la obra cuando la asesina afirma haber elegido a Salomé por conocer, se entiende que gracias a la prensa, el camino que hace cada día. De este modo, se atribuye una parte de la culpa a los medios de comunicación de sucesos, cuyo papel es frecuentemente cuestionado en las novelas de esta serie.

En *Día de perros*⁵⁵⁹ todos los crímenes tienen lugar en espacios privados en diferentes zonas de la ciudad, salvo la paliza que da lugar a la investigación. La víctima es un hombre de aspecto marginal que ha sido encontrado malherido en la calle Llobregós, en el humilde barrio del Carmelo⁵⁶⁰:

Salimos del bar rumbo al número 65 de la calle Llobregós. Más o menos a esa altura se había encontrado el cuerpo. Una primera mirada no reveló nada interesante: portales de viviendas, un zapatero remendón y, un poco más lejos, una bodega donde vendían vinos a granel⁵⁶¹.

El aspecto del individuo y la zona donde ha sido hallado enseguida hacen concluir a Garzón que se trata de un ajuste de cuentas entre hampones. Sin embargo, pronto se

⁵⁵⁸ Íbidem, 140

⁵⁵⁹ GIMÉNEZ BARTLETT, A. (2003 –1ª ed. 1997–): *Día de perros*, Barcelona, Planeta. A partir de ahora, DDP.

⁵⁶⁰ Se trata de un barrio del distrito de Horta-Guinardó que acogió a numerosos inmigrantes de otras regiones de España en la segunda mitad del siglo XX.

⁵⁶¹ DDP, 18

descubre que nadie en el barrio sabe quién es la víctima, pese a que allí, según les cuentan los vecinos, todos se conocen. Este dato resulta tan importante a los investigadores que finalmente deducen que la paliza ha tenido lugar en otra zona y que el verdugo se ha deshecho allí del cuerpo por ser un lugar poco concurrido y mal iluminado por la noche.

Será finalmente el perro de la víctima quien ayude a descubrir a los investigadores la clave que esconde el espacio del crimen: es en este barrio donde trabaja una de las implicadas en una red clandestina que organiza peleas de perros. Sin embargo, los policías no llegan a averiguar su implicación hasta que ella misma es asesinada. Entretanto, el subinspector se ha enamorado de ella y ambos se disponen a contraer matrimonio.

El barrio del Carmelo es descrito en la novela como un barrio de gente trabajadora que quiere colaborar con la policía y que se muestra extrañada ante el crimen, al que no están acostumbrados. Además, como suele suceder en las novelas de esta serie, se describe a las mujeres que allí viven, humildes amas de casa:

Las mujeres abrían las puertas, salían a los descansillos y a veces venían hasta donde estábamos para charlar y brindarnos su ayuda. Muchas de ellas llevaban batas de estar por casa, delantales o mandiles de cuerpo entero. Se mostraban excitadas y curiosas, pero también inquietas por si cosas parecidas empezaban a suceder en su tranquilo distrito⁵⁶².

Pese a la descripción del barrio del Carmelo en clave positiva, como en la novela anterior, un barrio humilde se convierte en espacio del crimen. La inspectora, además, no muestra reparos en quejarse varias veces del caso que han de investigar por su “poca calidad”: “¡Y semejante cutrerío!: un tipo hostiado en un callejón, pisos cochambrosos, inmigrantes ilegales, bares pestilentes...”⁵⁶³. Así pues, se pone de manifiesto la lejanía de la protagonista frente a ciertas realidades sociales y su poca adaptación a ciertos ambientes, al contrario de otros investigadores estudiados aquí.

En la tercera novela que estudiamos, *Mensajeros de la oscuridad*⁵⁶⁴, se muestra una preferencia por los espacios que poseen las características de un no-lugar. El caso comienza cuando a la inspectora le envían un extraño paquete a su despacho en

⁵⁶² DDP, 18

⁵⁶³ Íbidem, 37

⁵⁶⁴ GIMÉNEZ BARTLETT, A. (1999): *Mensajeros de la oscuridad*, Barcelona, Plaza y Janés. A partir de ahora, MDLO

comisaría: un pene amputado. Posteriormente, llegarán sendos envíos más a casa de la protagonista e incluso al bar de su ex marido, el Efemérides, donde ella y Garzón pasan mucho tiempo. Estos espacios se ven afectados por el crimen de un modo similar a aquellos donde aparece un cuerpo. Además, presuponen el conocimiento por parte de los criminales de los ambientes que frecuenta la investigadora, que goza de cierta popularidad tras haber aparecido en un programa televisivo. Por su distinta naturaleza —la comisaría es su lugar de trabajo, los dos restantes son espacios de su vida privada— estos “espacios del crimen” vienen a subrayar la mezcla constante entre lo público y lo privado (profesional-personal) en estas obras.

En cuanto a los crímenes propiamente dichos que tienen lugar en esta novela, aunque en ningún caso se mencionan los espacios donde ocurren, todos los cadáveres son abandonados en espacios públicos, concretamente en espacios típicos de la urbe posmoderna y que poseen los rasgos de un “no-lugar”: así, el cadáver del estudiante Esteban Riqué aparece emasculado en un descampado junto a la autopista A-19. La inspección del lugar exacto donde ha aparecido el muchacho da pistas a Petra sobre cómo se han deshecho de él sus asesinos, aunque no se ofrecen datos sobre la zona. También Daniel García Bofarull, otro joven perteneciente a la secta que se investiga y que ha sido castrado, aparece muerto en un solar sin edificar en Badalona, municipio muy próximo a Barcelona. Por último, el jefe de la secta en España es asesinado por la mafia rusa para la que trabajaba y aparece en un contenedor en el barrio del Borne, en Ciutat Vella.

Lo que se desprende, en primer lugar, es la gran variedad de espacios de la geografía barcelonesa que abarcan los espacios del crimen (ampliados en novelas posteriores) y el claro predominio de las zonas humildes de la ciudad como espacios aptos para la comisión del crimen, así como de no-lugares como espacios para disponer de los cadáveres.

Privados

■ Casas

Es en DDP donde tienen lugar más crímenes en espacios privados. La prometida del inspector es asesinada en su propia casa en el barrio de Horta⁵⁶⁵ de la que no se ofrecen más datos. El interés reside en el aspecto del cadáver, atacado por un perro. Asimismo, cuando en MDLO se suicida el joven que ha estado enviando los penes a Petra en la casa de verano de sus padres en Cambrils, la descripción es la de un escenario desagradable y sangriento⁵⁶⁶:

Sangre. Sangre en salpicaduras sobre los espejos. Sangre a chorretones en los alicatados de la pared. Sangre en regueros por el suelo. Sangre, Dios santo, sangre que se concentraba en un líquido espeso y oscuro dentro de la bañera, donde yacía, blanco y quebrado, un muchacho sin vida⁵⁶⁷.

Otros espacios del crimen privados que aparecen en DDP son la propia casa de la inspectora Delicado, donde matan al perro de Lucena que Petra estaba cuidando⁵⁶⁸, y un almacén en la Zona Franca en el que tienen lugar las peleas de perros que dan lugar a los crímenes. Esta zona cercana al puerto, “un polígono industrial lleno de almacenes”⁵⁶⁹, como señala Petra, se muestra como el espacio ideal para cometer un delito: está aislado y desierto y el dueño del almacén donde todo sucede no se da cuenta de nada. Un “no-lugar” aparece pues, de nuevo, como espacio adecuado para la comisión de un delito⁵⁷⁰.

⁵⁶⁵ Horta es un barrio en el distrito de Horta-Guinardó. Está estructurado en torno a la Plaza Ibiza y consta de un ensanche residencial de edificaciones aisladas unifamiliares y plurifamiliares.

⁵⁶⁶ Aunque un suicidio no es un crimen propiamente dicho, el hecho de que el joven se quite la vida a causa del remordimiento por haber matado a su amigo al emascularlo, evidencia que su muerte está relacionada con la secta y es, pues, de interés para la investigación. Por la violencia que muestra el escenario, este espacio posee rasgos más próximos al de un espacio del crimen que al de un espacio de búsqueda.

⁵⁶⁷ MDLO; 132-133

⁵⁶⁸ Lo que inevitablemente recuerda a la muerte de la perra Bleda en la casa de Carvalho en *Los mares del Sur*.

⁵⁶⁹ DDP, 227

⁵⁷⁰ La elección de la zona franca de Barcelona como espacio del crimen, además, parece corresponderse con la realidad de la capital catalana. Así, señalaba la exconcejal de Ciutat Vella Itziar González que: “el puerto [de Barcelona] es el de una ciudad mediterránea con su zona franca, con su propia policía, sin control ciudadano; no sabemos qué entra ni qué sale de él; solo se puede constatar que a mayor crecimiento del puerto más actividad económica criminal hay en Ciutat Vella”. [Mesa redonda *Ciudad y delito: la prevención del crimen y del delito a través del urbanismo* – en el festival BCNegra] Recogido en GELI, Carles (2014b): “El vecino-policía, The wire y la Barcelona negra”. *El País*, 04/02/2014.

El análisis de los espacios del crimen en estas obras parece apuntar hacia un elemento común (que se mantiene en obras posteriores): los crímenes contra personas procedentes de entornos humildes se producen en espacios públicos (lo que viene a señalar un carácter “social” o “público” de las muertes), mientras que los personajes de ambientes socioeconómicamente desahogados, o bien son asesinados en espacios privados, o bien en espacios desconocidos. Por lo tanto, aquellas muertes que no sirven a la reflexión sobre aspectos sociales se producen en espacios que solo proporcionan información para la caracterización individual de los personajes.

Espacios de búsqueda

Públicos

- Calles y barrios

En las novelas que estudiamos destaca el hecho de que las calles y barrios que se describen pertenecen, predominantemente, a zonas desfavorecidas de la ciudad. En cambio, cuando los casos llevan a los investigadores a buscar entre las personas más prósperas, a menudo las visitan en sus espacios privados.

En la primera novela los barrios donde viven las chicas violadas, además de ser espacios del crimen, se convierten en espacios de búsqueda para la policía. Se ofrece una reflexión sobre la vida en estos barrios humildes, incidiendo en aspectos sociales que dan a entender que el crimen no afecta por igual a las clases desfavorecidas, acostumbradas a las desgracias. Así lo expresa la protagonista en la primera de las novelas:

Las pesquisas entre los amigos de las víctimas no habían aportado la más mínima luz. Sin embargo, fueron personalmente reveladoras para mí. Nunca se me hubiera ocurrido pensar en la gran cohorte de jóvenes desheredados que andaba deambulando por la ciudad. No se trataba de marginados, ni de delincuentes; en realidad todos estaban más o menos integrados en la rueda social. Sin embargo, por lo que pude ir comprobando, la rueda parecía pasarles por encima y aplastarlos sin consideración. Si no estaban en paro, desempeñaban empleos salidos del subsuelo laboral. Mensajeros que repartían pequeños paquetes durante horas, montados en frágiles motos, respirando el aire contaminado de las calles. Cajeras de supermercado, siempre de pie, fijadas a sus máquinas registradoras como un apéndice mecánico más. Tomaban autobuses desde barrios extremos hasta el centro, volvían por las noches a sus casas con el tiempo justo para la cena. Los pocos a quienes yo interrogué tenían los ojos cansados, descoloridos, a duras penas reivindicaban su juventud vistiendo descuidadamente o llevando el pelo cortado

según la última moda hortera. Aprendices de mecánico, dependientas, mozos de café, todo un lumpen en flor. No sabían nada de las violaciones, no albergaban intuiciones ni sospechas. Tampoco se mostraban indignados por lo que había sucedido, contestaban sin más. Alguien había violado a sus amigas, una putada, sí. Pero a sus espaldas plebeyas podían ser cargados montones de cosas sin sentido. Estaban acostumbrados a llevar el peso, a verlas caer sobre ellos sin mucha sorpresa⁵⁷¹.

Un importante aspecto que se pone de manifiesto cuando se describen barrios humildes de Barcelona es el total desconocimiento de la inspectora de estos ambientes. Como ya se ha señalado, Petra pertenece a una clase social media-alta y es sólo por motivos de trabajo que ha de moverse en las zonas más modestas o en los bajos fondos de la ciudad. Al contrario de lo que sucede con figuras como la del detective Carvalho, la inspectora Delicado siempre muestra su extrañeza ante las zonas menos prósperas. También se destaca este aspecto cuando ambos policías van a una zona humilde a interrogar a un sospechoso en RDM: “Fuimos a parar a un barrio periférico donde yo no había puesto nunca los pies”⁵⁷².

En la segunda novela de la serie son también frecuentes las visitas a barrios modestos de Barcelona. Mientras que el barrio donde se encuentra el cuerpo, el Carmelo, es descrito de forma positiva, Ciutat Vella⁵⁷³, donde la víctima tenía su hogar, es presentado como un “distrito duro” donde nadie quiere hablar con la policía. Según Petra, los vecinos de aquella zona:

Tenían miedo, no de algo tangible y concreto, externo y real, sino de un todo fluctuante y etéreo, de la vida a secas. Experimentaban el miedo como una sustancia englobadora y absoluta, total. Era quizás lo único cierto que había tenido siempre: miedo. Mujerucas olvidadas, jóvenes colgados, negros inmigrados ilegalmente, misérrimas familias árabes, bebedores sin trabajo y viejos con diez mil pesetas de pensión. No conocían a nadie ni nadie los conocía a ellos. Ni hablaban ni sonreían, cercanos a la animalidad a fuerza de verse privados de lo humano. Nada más alejados de aquellos seres recelosos que las alegres amas de casa que habíamos interrogado días atrás en el Carmelo⁵⁷⁴.

La zona de Ciutat Vella se caracteriza pues, no tanto por su modestia como por la miseria de quienes allí viven, muchos de ellos inmigrantes de origen muy humilde. Este

⁵⁷¹ RDM, 42-43

⁵⁷² Íbidem, 198

⁵⁷³ El distrito de Ciutat Vella, palabras que significan “Ciudad Antigua” en castellano, comprende todo el centro histórico de la ciudad de Barcelona. Ciutat Vella aglutina los barrios Gótico, Raval, Sant Pere, Santa Catalina y La Rivera y la Barceloneta. Pese a delimitar Ciutat Vella una zona muy amplia, no se especifica el barrio exacto donde se halla el piso de Lucena.

⁵⁷⁴ DDP, 34

distrito se erige además en espacio del delito, al descubrir Petra y Garzón que el casero de la víctima alquila los inmuebles de forma ilegal aprovechando la desesperación de los habitantes de la zona⁵⁷⁵, lo que la inspectora decide investigar y perseguir. El casero muestra una total falta de humanidad, sólo preocupado por el dinero que pierde con la muerte de su inquilino, pero se da a entender que su vida tampoco es sencilla:

Oigan, saco cuatro duros de todos esos desgraciados que tengo ahí. Hay moros, negros, de todo; de vez en cuando echamos a alguno porque no paga. No se crean que soy un hombre rico, heredé esa mierda de edificio en esa mierda de barrio, pero no gano ni para comer⁵⁷⁶.

La deshumanización de esta zona se asocia a otro rasgo que distingue a este barrio del Carmelo: el anonimato. Nadie conoce a la víctima, que parece no haber existido nunca.

También en MDLO su trabajo lleva a Petra y a Garzón a buscar entre los más desfavorecidos de la ciudad. Pese a que finalmente el caso no tendrá nada que ver con los bajos fondos, las primeras pesquisas llevan a la policía a buscar en ambientes de marginación completamente nuevos para la inspectora, que se deja guiar por su compañero, sintiéndose al final agotada y deprimida por lo que ha visto:

Preguntamos en albergues y comedores dependientes de Cáritas y Bienestar Social, en locales de beneficencia, en descampados donde se reunían mendigos (...) Una vez acabadas las pesquisas, abandonados aquellos ambientes tan depresivos (...) El espectáculo de la marginación me resultó atroz. Los detalles de lo visto me golpeaban la mente sin cesar⁵⁷⁷.

En esta misma novela, al visitar a una familia humilde en el curso de sus pesquisas, la narradora hace referencia a la influencia del entorno para la comisión de delitos:

El desaparecido se llamaba Ricardo López y procedía de Hospitalet. Hacía una semana que faltaba de su casa, pero su madre no dio antes parte a la policía porque el chico se largaba de vez en cuando, sin dar explicación. Nos miraba serena cuando fuimos a visitarla. Era viuda y tenía siete hijos más. Trabajaba como limpiadora en unas oficinas por las noches y de día cuidaba su casa y procuraba mantener a sus hijos fuera de la marginación. Era un intento difícil; los chicos mayores, influidos por el ambiente y marcados por la pobreza, habían derivado hacia unas vidas salpicadas por el desorden y los pequeños delitos. Una historia

⁵⁷⁵ Íbidem, 34. Este fenómeno es descrito en relación con la especulación inmobiliaria por Manuel Delgado en *Elogi del vianant. Del "model Barcelona" a la Barcelona real*. Barcelona, Edicions de 1984 (2005), 36. De forma idéntica a como leemos en la novela de Giménez Bartlett, señala Delgado cómo a raíz del encarecimiento del suelo: "El lloguer d'habitatges degradats, en zones sovint també deteriorades, serveix, a la vegada, com a font d'ingressos per a petits amos de pisos –sovint també empobrits– que rendibilitzen les seves propietats cedint-les –sovint en condicions abusives– a demandants fragilitzats per la inseguretat laboral i jurídica i pel rebuig social quotidià".

⁵⁷⁶ Íbidem, 21

⁵⁷⁷ MDLO, 52

demasiado típica y repetida, ejemplo de la maravillosa sociedad en que vivimos, pense⁵⁷⁸.

La actitud de Petra ante la miseria de otros y su extrañeza ante ciertos ambientes provocan a menudo la burla de su compañero, quien la considera una burguesa que no sabe lo que significan ciertas realidades.

A menudo sucede también que algunas zonas de la urbe ofrecen una cara amable que contrasta con las terribles historias a las que los investigadores han de enfrentarse en sus casos. Así, se produce a menudo una sensación de alivio en la protagonista al observar las vidas aparentemente felices de otros en los espacios públicos de Barcelona. Un ejemplo lo ofrece en MDLO un paseo por “el barrio peatonal emplazado en el centro de la ciudad”, inexacta descripción que podría remitir quizás al Barrio Gótico. Mientras buscan tiendas de velas relacionadas con su caso, la inspectora observa a otras mujeres y compara sus vidas con la suya, siempre asociada a la muerte y a la violencia:

Eran apenas las once de la mañana pero las calles bullían de vida. Se veían muchas mujeres que iban de compras, miraban escaparates y se detenían para tomar café en algún bar. Lucía un solecillo espléndido que se colaba por entre los viejos edificios muy juntos unos de otros. Un músico ambulante tocaba al aire una hermosa tonada de flauta. Todo me pareció armónico y tranquilo. En efecto, mientras nosotros estábamos cada mañana hundidos en nuestros lúgubres despachos, había gente libre que podía verle a la vida el lado luminoso. Observé a una elegante ama de casa más o menos de mi edad que entraba distraída en una tienda de ropa para niños. ¡Naturalmente, eso era la felicidad, sentarse a ver cómo le crecen los dientes a tu hijo en lugar de andar como una perdularia intentando averiguar por qué le cortan la polla a los demás!⁵⁷⁹

Como sucede a menudo a lo largo de la serie, la visión de las vidas familiares aparentemente armoniosas de otras mujeres hace replantearse a Petra las decisiones que ha tomado, incluso respecto al trabajo. De este modo, la protagonista compara a menudo su soledad e independencia con la posibilidad de tener una familia y cuidar de los hijos y se siente tentada por ello. Esto sólo sucede cuando observa las vidas de mujeres de una cierta clase social⁵⁸⁰.

Así pues, la ciudad representada a través de sus espacios públicos muestra dos caras: la de la miseria, en unos ambientes desconocidos para la protagonista y que la horrorizan;

⁵⁷⁸ Íbidem, 49

⁵⁷⁹ MDLO, 70

⁵⁸⁰ En *Serpientes en el paraíso* se desarrolla este tema, entablando amistad Petra con una talentosa e inteligente mujer que ha dejado su trabajo como abogada para encargarse de sus hijos y de su casa, situada en una lujosa urbanización a las afueras de la ciudad.

y la de las vidas aparentemente idílicas de mujeres que, al contrario que la inspectora, no han de enfrentarse con una realidad violenta y pueden estar tranquilas y, quizás, felices. El contraste de estas dos visiones de la ciudad observado a través de los ojos de Petra Delicado se corresponde, precisamente, con la paradójica personalidad de la protagonista, que posee una faceta dura, solitaria e independiente, en cierto modo marcada por rasgos atribuidos habitualmente a los varones⁵⁸¹, y otra faceta sensible y con miedo a la soledad, que es la que se muestra cuando ella se replantea asuntos socialmente relacionados a la mujer, como son la maternidad y el cuidado de la familia⁵⁸². Así pues, las dos caras de la ciudad se corresponden con las dos facetas de la mujer protagonista.

- Locales de ocio

Los locales de ocio cobran también importancia como espacios de búsqueda en la serie Delicado. Es especialmente importante para el subinspector Garzón comer, y tanto a él como a su superior les gusta tomar una cerveza de vez en cuando. En este sentido, los bares que frecuentan por trabajo (no tanto restaurantes) suelen poner de manifiesto las diferencias entre ambos personajes; mientras que a Petra le gustan los sitios más refinados, Garzón aparece como el clásico policía español al que le gusta ir a ruidosos bares donde sirven tapas típicas:

A Garzón le gustaba aquel típico follón hispano de las barras atestadas, los apretones entre vasos, el cantar estentóreo de los camareros con sus “¿qué va a ser?”; “¡oído!”; “¡una de callos!” y demás estrofas poéticas. Yo nunca he sido mujer de masas hacinadas”⁵⁸³.

El carácter algo esnob de Petra se pone también de manifiesto cuando, en este caso por motivos personales, acude con Garzón al café de la Ópera. El subinspector se muestra admirado por el lujo y el estilo del lugar, ajeno a lo que él conoce, y ella le comenta: “¿Le gusta? Es como un resto del pasado, pero no se engañe, muy poco auténtico, en realidad no tiene nada de anticonvencional, la clientela es de aluvión”⁵⁸⁴. Aunque la inspectora califique el local de forma negativa por su falta de autenticidad, lo que se evidencia es el mayor conocimiento de ella de este ambiente, mientras que es Garzón,

⁵⁸¹ Faceta que se corresponde simbólicamente con su nombre de pila, Petra.

⁵⁸² Esta faceta viene representada por el apellido Delicado.

⁵⁸³ MDLO, 88

⁵⁸⁴ RDM, 97

como se ha visto, quien ha de guiarla a ella por las zonas menos favorecidas de Barcelona.

En la segunda novela de la serie la inspectora trata de disuadir a su compañero de entrar en un bar en el barrio del Carmelo, a lo que este se niega:

No se veían restaurantes propiamente dichos, pero había muchos bares donde podíamos comer, todos de obreros, todos decorados con la inspiración casual de un dueño poco meticuloso, todos perfumados por el irrespirable aceite de los fritos⁵⁸⁵.

Con ironía, Garzón le señala a su jefa el carácter “democrático” del bar, donde los clientes habituales son obreros que comparten mesas colectivas. La inspectora encuentra el local “simpático”, pero observa enseguida que ella es la única mujer. Así, a la caracterización de aspectos sociales relacionados con los locales de ocio se añade también la reflexión sobre la mujer, que efectivamente en estas novelas sólo aparece en bares de este tipo trabajando de cocinera o camarera.

La misma idea negativa que tiene Petra sobre los bares tradicionales españoles es evidente cuando los investigadores acuden al Café del Picador en el barrio del Clot⁵⁸⁶, que resultará clave para sus pesquisas, pues es donde Juan Jardiel recibe llamadas telefónicas, lo que de nuevo pone de manifiesto el carácter familiar del bar: “El café del Picador tenía una pinta típica e inmundada. Cristales ahumados por la suciedad, barra de azulejos y máquinas de juego infernales que de vez en cuando se arrancan con una melodía de carrusel”⁵⁸⁷.

Así pues, al contrario de otras estudiadas en este trabajo, la serie Delicado muestra a una protagonista que reniega de los bares tradicionales y generalmente frecuentados por las clases más humildes de la ciudad, mostrando claramente su preferencia por otro tipo de locales más acordes con el grupo socioeconómico al que ella pertenece.

La misma protagonista señala en DDP la importancia de los bares para sus investigaciones cuando una ciudadana les señala a ella y a su compañero que la víctima a la que investigan frecuentaba el Bar las Fuentes en Ciutat Vella:

Por supuesto, el bar Las Fuentes; a aquellas alturas de mi vida ya hubiera debido comprender que en la biografía de todo español gravita un bar, igual que en la de los suecos subyace una casa con parquet. No importa la clase o las creencias, al final, en lo más profundo, se extiende ese terreno neutral y comunitario, sin culpa,

⁵⁸⁵ DDP, 16

⁵⁸⁶ El Clot es un humilde barrio perteneciente al distrito de Sant Martí.

⁵⁸⁷ RDM, 131

donde uno da rienda suelta a las facetas más auténticas de su ego. Tal y como imaginaba, el bar Las Fuentes ocupaba los sótanos en la pirámide social de los bares patrios. Exuberante como una iglesia barroca, con su altar en forma de barra y sus vidrieras pintadas de mejillones y paellas amarillas, era aquél uno de los antros más cutres en los que jamás había puesto un pie. Varios feligreses vencidos hablaban a gritos frente a unos botellines de cerveza, mientras el sumo sacerdote fregaba vasos con estrépito⁵⁸⁸.

No es gratuita la comparación del bar con una iglesia, pues se destaca el carácter de templo que este local tiene para los españoles, además de poner de manifiesto sus rasgos familiares, de segundo hogar para muchos hombres que pueden allí “dar rienda suelta a su auténtico ego”⁵⁸⁹.

La serie pone pues de manifiesto la importancia del bar como espacio literario, que en estas novelas destaca como espacio de búsqueda relacionado tanto con las víctimas como con los sospechosos; pero este tipo de locales adquiere igualmente un papel muy relevante como espacio de asueto para los protagonistas, fieles a La Jarra de Oro que para ellos es “como una dependencia más de la comisaría”⁵⁹⁰. Igualmente, ambos se hacen asiduos en las primeras novelas del bar Efemérides, perteneciente al exmarido de Petra, de modo que los propios protagonistas muestran esa relación personal con un bar, donde a menudo tratan de olvidarse de las preocupaciones del trabajo, en un modo de vida que puede asociarse con el carácter mediterráneo.

En la serie Delicado aparecen asimismo locales de ocio nocturnos, que son visitados por los investigadores exclusivamente en busca de testigos o confidentes que puedan ayudarles en sus casos, ya que Petra se muestra totalmente ajena a los ambientes que observa. Así, en RDM ambos policías recorren los bares nocturnos del barrio de la Verneda para recabar información sobre el posible violador. Garzón ha de guiar a su compañera, que no está en absoluto familiarizada con estos locales. La inspectora admira el dominio que su compañero tiene de “la calle”, mientras que ella sólo tiene ganas de marcharse cuanto antes:

Al quinto antro pensé que me iba a dar un ataque de desesperación. Teóricamente, un “peinado de bares” hubiera podido ser algo atractivo, un compendio entre sociología y baño neocultural. Pero las teorías pivotan sobre lo cualitativo y olvidan por completo la reiteración. Estaba harta de ver muros despintados, barras

⁵⁸⁸ DDP, 36

⁵⁸⁹ Incidiendo en este aspecto señalado por Pierre Sansot, que se refiere a este espacio como aquel donde el hombre no puede ocultar sus preocupaciones o problemas. SANSOT (2004): op. cit., 24-25

⁵⁹⁰ RDM, 23

gélidas, de las preguntas siempre parecidas del subinspector. Estaba hasta las narices de música estridente y de cerveza (...) ⁵⁹¹.

Los investigadores han de visitar también otro local frecuentado por el sospechoso: un salón de recreativos, típico espacio de ocio para jóvenes, sobre todo en la época en que se publica la novela. Allí han quedado para hablar con amigos de Juan Jardiel: “En silencio llegamos a los horribles recreativos indicados con neón. Allí nos esperaban cuatro muchachos. Tenían la pinta zafia y granujienta que no proporciona el delito sino la falta de educación” ⁵⁹². De nuevo, la protagonista se muestra distante respecto al espacio adonde ha de acudir a investigar, ofreciendo una actitud crítica ante los jóvenes que lo frecuentan, de quienes más tarde critica incluso su falta de gusto al vestir.

Un último ejemplo similar lo ofrece, en la misma novela, el Diamond Pub, bar de quien resulta ser el padre de Juan Jardiel. Cuando por primera vez acuden allí Petra y Garzón, aún ignorantes de quién es el dueño, la inspectora se sorprende de la capacidad de adaptación de su compañero: “siguiendo con nuestra ronda nocturna llegamos al Diamond Pub. Mi compañero se movía con soltura infinita en aquellos lugares infectos” ⁵⁹³.

Fronterizos

Son diversos los espacios de búsqueda fronterizos en las novelas de esta serie que sirven a la reflexión acerca de variados temas. Aquí destacaremos uno en la primera novela, el centro Tutelar de menores del barrio de Trinitat, al que acuden los investigadores por si alguno de los chicos que viven allí pudiera ser el violador. La directora del centro y Petra descubren pronto su mutua antipatía, pues la primera defiende a los chicos y su reinserción y recela de la policía. La caracterización negativa de la responsable del Tutelar se extiende a todo el edificio, con características similares a las de una prisión, un espacio impersonal y de paso, con los rasgos de un no-lugar:

La sala de visitas era tan lóbrega como el resto del lugar. De la pared pendían cuadros y fotografías que, evidentemente habían sido realizadas por los internos como trabajos manuales, paisajes bucólicos, pájaros. En un rincón se veía una piña seca, con una pequeña perla artificial pegada a cada gajo leñoso. Un esfuerzo inútil, sin rastro de belleza.

(...)

⁵⁹¹ Íbidem, 46-47

⁵⁹² Íbidem, 195

⁵⁹³ RDM, 197

Seguimos deambulando hacia la salida por los tétricos pasillos del edificio gris. Ramos de flores sintéticas, ceniceros de suelo, un limbo despersonalizado y hueco por el que la gente se paseaba con la única esperanza de salir alguna vez⁵⁹⁴.

Otro espacio de búsqueda que puede considerarse fronterizo es la perrera municipal en DDP, donde el paralelismo que se establece entre canes y humanos lo convierte en un espacio con rasgos similares a los de un orfanato. En la novela se establece un fuerte contraste entre los perros que se encuentran allí esperando a ser adoptados y aquellos que son llevados por sus dueños a la lujosa peluquería canina situada en el próspero barrio de Sant Gervasi. En la perrera municipal la inspectora enseguida muestra su compasión por los animales y decide quedarse con el perro de la víctima para que el animal no deba quedarse allí. Su impresión de este espacio, que le produce angustia y pena, contrasta con la que ofrece la peluquería para perros Bel Can: “Aquella peluquería canina presentaba un aspecto incluso más sofisticado que las humanas. Alicatada completamente con losetas de color verde claro, tenía varias mesas donde los chuchos eran atendidos por señoritas de uniforme impecable”⁵⁹⁵. El desagrado de Petra hacia el negocio se acrecienta al conocer a los animales, que la observan con gesto antipático, al contrario que los de la perrera. De este modo, el mundo de los perros sirve como reflejo del mundo humano y sus diferencias y desigualdades sociales.

En las novelas de la serie Delicado aparece otro espacio de carácter público, pero con cualidades de espacio privado (con habitaciones, de acceso restringido) y que, por lo tanto, aquí incluimos entre los espacios fronterizos. Se trata del hospital, frecuente en la novela negra contemporánea. Este espacio se relaciona con la importancia de la ciencia en las novelas de esta serie y otras de similar tipología. Así, en RDM cuando los policías visitan a la última víctima en la clínica de la Sagrada Familia⁵⁹⁶ obtienen una importante prueba física de manos de un médico: un pedazo de metal con el que ha sido marcada la chica.

En DDP han de acudir allí Delicado y Garzón a visitar a su víctima, aún vivo tras una paliza. En este caso, el malherido Ignacio Lucena ha sido ingresado en el hospital público Vall d’Hebron, situado en la zona del Guinardó y con características claramente

⁵⁹⁴ Íbidem, 29-31

⁵⁹⁵ DDP, 134

⁵⁹⁶ Situada en el próspero barrio de Sant Gervasi, lo que corresponde con el alto nivel socioeconómico de la víctima, hija del poderoso Masderius.

más humildes que el anterior. Por la descripción que ofrece la inspectora de nuevo se observa su incomodidad en ciertos ambientes y la desenvoltura de su compañero:

El hospital del Vall d'Hebron es uno de esos mamotretos que la Seguridad Social construyó en los años sesenta. Feo, enorme, imponente, parece más propio para enterrar faraones que para sanar ciudadanos. Al subir por las escalinatas centrales, empezó a hacerse patente esa típica población hospitalaria formada por gente de pueblo, viejos renqueantes, mujeres de la limpieza y montones de personal sanitario en grupo. Me arrugué un poco, sintiéndome perdida entre los gigantes pabellones de nueve pisos, incapaz de saber a quién dirigirme o por dónde internarme en el coloso. Afortunadamente, mi compañero Garzón tenía un alma funcionaria que le permitía un claro discernimiento de los pasos necesarios⁵⁹⁷.

Con su comentario, la inspectora señala la lejanía entre el hospital en su concepción original, como lugar de acogida para personas pobres y enfermas, y la actual, como espacio sórdido y frío, ajeno a la humanidad y a la acogida.

Esta visita, además, proporciona de nuevo a los investigadores algunas pruebas físicas para continuar su investigación. En este sentido, el hospital adquiere características similares a otro espacio con una presencia cada vez mayor en la novela negra actual: las instalaciones del Instituto Anatómico Forense, donde se realizan autopsias a las víctimas fallecidas. Este espacio adquiere especial importancia en la tercera novela que estudiamos aquí, pues allí acuden los investigadores para presenciar las autopsias que el doctor Montalbán⁵⁹⁸ realiza a los penes que recibe Petra.

Abundan en la serie espacios de búsqueda como estos, donde obtener información o recopilar pruebas: una clínica veterinaria y criaderos de perros, así como la universidad y una librería en DDP, y en MDLO tiendas de velas, un club de tenis y una cantera, por mencionar algunos ejemplos. La abundancia de estos espacios, que contribuyen a la intriga pero que no ofrecen información más allá de la relacionada con la trama policíaca, se corresponde con la tipología de las obras de esta serie, en las que el género es un fin en sí mismo y no, como en otros casos, un medio para desmontar ciertas estructuras sociales o criticar ciertas políticas.

También puede considerarse fronterizo el colegio religioso de las Damas negras en MDLO, que no obstante mencionaremos en el siguiente apartado.

⁵⁹⁷ DDP, 11-12

⁵⁹⁸ Nombre que podría constituir otro homenaje más al escritor analizado en el capítulo anterior de este trabajo.

Privados

■ Casas

Los espacios privados en las novelas de esta serie son abundantes y se trata, fundamentalmente, de viviendas: las casas de las víctimas o de los sospechosos. Como se ha observado en otras obras de este trabajo, estos espacios ofrecen información sobre sus habitantes, pero también sobre los investigadores, al dar estos sus valoraciones sobre ellos.

En las dos primeras novelas que estudiamos aquí abundan las viviendas de carácter muy humilde, pues en ambas las víctimas proceden de entornos desfavorecidos. En RDM también los verdugos, Juan Jardiel y su hermanastra y novia Luisa, son caracterizados por su vida humilde; el piso que habitan con su madre es pequeño y sencillo: “La vivienda de los Jardiel tenía unos sesenta metros cuadrados. Tres minúsculos dormitorios, un pequeño comedor, la cocina estrecha y un único baño común”⁵⁹⁹. Sin embargo, es la descripción de las habitaciones la que ofrece más información a los investigadores sobre la psicología de Juan y las circunstancias en las que vive: la habitación del chico no posee elementos que puedan relacionarse con su edad o sus intereses, solamente cuadros impersonales que los investigadores encuentran también por el resto de la casa. Así, una vez terminadas sus pesquisas, Petra observa sus propias posesiones y reflexiona sobre las diferencias entre su hogar y el de Juan Jardiel:

Mis señas de identidad estaban presentes: litografías de Chagall, libros de leyes y novelas, alguna pequeña reproducción de primitivos flamencos, discos de Beethoven, de Chopin, jazz, recuerdos de otros tiempos, objetos de artesanía sin valor... Rasgos indicativos de que una persona con su carácter, su pasado, sus manías vivía allí. Recordé la casa de los Jardiel. Había algo angustioso en ella: el falso lustre brillante de los grandes muebles, la disposición regular y simétrica de los cuadrillos de flores diseminados por todo el piso. Un tremendo aire unificador, nadie de los que allí vivían había marcado su territorio (...) Un joven sometido a una férrea disciplina despersonalizadora podía llegar a estallar (...), incluso vengarse de un elemento femenino tan totalizador⁶⁰⁰.

La descripción de la casa de los Jardiel sirve, por tanto, para el análisis psicológico del violador y de su hermana, encontrando Petra como causa para sus actos el ambiente en el que viven, bajo el mando de una madre muy controladora y dominante que ha negado a sus hijos el desarrollo de sus personalidades incluso dentro de sus espacios íntimos. La

⁵⁹⁹ RDM, 142

⁶⁰⁰ *Íbidem*, 149

comparación que hace la inspectora con su hogar, además de incidir sobre el carácter cultivado y refinado de la protagonista, muestra los crímenes como consecuencia de unas circunstancias familiares y psicológicas específicas, y no de la estructura social mostrada a través de los espacios públicos. La inspectora, no obstante, sí relaciona algunos aspectos de la vivienda con la procedencia de la familia, planteándose que quizás la limpieza y el orden es un modo de la gente humilde de mantener su dignidad.

En esta misma línea, finalmente la responsabilidad de las violaciones recae sobre una mujer, de modo que no se destaca el carácter de estos delitos como símbolo de la violencia sufrida por las mujeres en la sociedad patriarcal, sino como fruto de la educación represiva de una madre respecto a su hijo.

La vivienda del fallecido Ignacio Lucena en DDP, situada en el distrito de Ciutat Vella, también se define por su carácter impersonal, aunque allí sí encuentran los investigadores al menos algunos rastros de la identidad y los gustos del inquilino, como revistas y recortes de prensa, además de importantes pistas para su caso. La humildad de este espacio ofrece a Petra dudas acerca de la hipótesis inicial, la de un ajuste de cuentas en el ámbito del tráfico de drogas. Más tarde en esta misma obra, los investigadores reciben una llamada que les conduce a la casa de un amigo de Lucena en la calle Portal Nou, en el mismo distrito de la ciudad condal. Enrique Marzal vive en un edificio decrepito y es tratado con virulencia por los agentes, hasta que confiesa haber ayudado al muerto a robar perros. De nuevo, Petra se siente agobiada ante la mísera realidad de algunos habitantes de la ciudad, e incluso por el trato que ellos mismos le han dispensado:

Salí al descansillo, me escabullí hacia el portal. Necesitaba el aire de la calle, no podía soportar por más tiempo el hedor de comida rancia y colillas viejas, la mezcla sutil de la pobreza. Estaba alterada, molesta. Allí resaltaba la vileza del oficio, mirar con cara de asco a un hombre en camiseta, hablarle por las buenas de tú. Si hubiera tenido a mano una botella hubiera echado un trago para celebrar la indignidad⁶⁰¹.

Si en este caso la propia inspectora se cuestiona el tratamiento de las fuerzas del orden a los ciudadanos más desfavorecidos, sin embargo a lo largo de todas las novelas ni ella ni su compañero demuestran empatizar especialmente con los personajes más humildes.

Cuando se trata de visitar las casas de personas en ambientes prósperos de la ciudad, a menudo la inspectora se siente atraída por su modo de vida, asunto que, como ya se ha

⁶⁰¹ DDP, 284

señalado, se desarrolla especialmente en la novela *Serpientes en el paraíso*. No obstante, también en MDLO se observa un ejemplo de estas dudas que surgen a Petra al ser testigo de la apacible vida de otra persona, en este caso un párroco con el que llega incluso a imaginarse casada:

Me llevó hasta una estancia que se comunicaba con la iglesia; era amplia y acogedora. Buscó entre archivadores escrupulosamente ordenados. Yo, mientras tanto, miraba por todas partes sin disimular mi curiosidad. Me acerqué hasta los anaqueles llenos de libros: *Clasificación de los ángeles*, *Antropología espiritual*... Me volví impulsivamente hacia él:

– ¿Es usted feliz? – pregunté

Se quedó muy parado, sonrió:

– ¿Es ésa la impresión que le da?

– Verá, viendo la quietud de esta casa, el ambiente de estudio, los temas abstractos a los que puede dedicarse con total concentración, sin estar urgido por los tráfigos de la vida..., sí, yo diría que ésa es una manera de felicidad⁶⁰².

En esta tercera novela, en la que se investiga un asunto de sectas, son varias las visitas que Petra ha de realizar a espacios relacionados con la Iglesia católica. Si la vida de un párroco de barrio se le antoja ideal y la inspectora incluso llega a imaginar su vida junto al padre Villalba, su encuentro con la directora del colegio religioso de las Damas Negras también es placentero y amable. Como viene siendo habitual en la serie, en este aspecto también Garzón funciona como contrapunto a la inspectora, representando él una actitud más propia del investigador español clásico (recordemos que el subinspector es mayor que su jefa), que como él mismo cuenta a Petra, ha sufrido toda su vida las represiones de la moral católica, primero en su familia y más tarde con su difunta esposa. Así, las novelas se separan explícitamente de las tradicionales del género, representadas en la figura de Fermín, que aparece como anticuado, y toman la postura más “moderna” de la protagonista y narradora, quien ante las instituciones eclesiásticas que su compañero considera propias del “oscurantismo y la prohibición”, habla de “un punto fascinante. Incluso la liturgia eclesiástica en sí. Es un espectáculo lleno de color, de magnificencia”⁶⁰³.

⁶⁰² MDLO, 87

⁶⁰³ Íbidem, 74

- Medios de transporte

La inspectora Delicado y su compañero Garzón se mueven siempre en coche por la ciudad de Barcelona, haciendo referencias frecuentes al tráfico en la urbe. Como se ha observado, sus investigaciones llevan a la pareja a diferentes zonas de la ciudad y sus afueras, de modo que el uso del vehículo se hace imprescindible. En él, asimismo, tienen lugar largas conversaciones entre ambos, o bien sobre sus casos, o bien sobre sus vidas personales.

Espacios de trabajo de los investigadores

Por último, han de resaltarse aquí los espacios donde trabajan sus casos Petra y Garzón, pues estos ofrecen también información sobre la tipología de las obras de la serie. En primer lugar, destaca la comisaría que, al contrario que sucedía en las obras de Vázquez Montalbán, no es en absoluto un espacio hostil, sino “la oficina” adonde cada día acuden los policías. Este lugar, donde se encuentran las salas de interrogatorios y los despachos de otros compañeros y del comisario, es evidentemente prototípico de la novela de “procedimiento policial”. Sin embargo, la constante mezcla de los aspectos profesional y personal que se da en las novelas de la serie Delicado también se percibe en los espacios donde la pareja de investigadores se dedica a sus casos, pues ya desde la primera obra Petra invita a su compañero a su propia casa y así, en cada novela, son muchas las horas que ambos dedican a sus pesquisas en el salón del hogar de la inspectora.

CONCLUSIONES

La Barcelona de Petra Delicado, ciudad global

La serie Delicado de Alicia Giménez Bartlett se distingue en múltiples aspectos de las estudiadas anteriormente en este trabajo y su representación del espacio urbano de Barcelona da cuenta de esas diferencias. En primer lugar, la protagonista de las novelas es una mujer y su perspectiva femenina (y con una cierta conciencia feminista) es clave en ellas; en segundo, las obras se enmarcan en lo que Georges Tyras, acertadamente, ha denominado “consenso posmoderno”, en tanto al final la culpabilidad remite a cuestiones aisladas y psicológicas y apenas se relaciona el delito con aspectos socio-

históricos⁶⁰⁴. Efectivamente, las obras de esta serie, a diferencia de otras vistas en este trabajo, no dan muestra de culpabilidades históricas o políticas, ni siquiera en lo referido a la situación de la mujer en la sociedad. Como se ha señalado, los verdugos pertenecen a diversas clases sociales (obsérvese que precisamente en las novelas analizadas en este trabajo, a menudo personas de extracción humilde) y tienen variados motivos para el asesinato, pero que remiten en último término a pulsiones íntimas. Por ello, en estas novelas, los espacios del crimen no gozan de tanta importancia. Cuando encontramos espacios del crimen públicos, esto es, en las dos primeras novelas de la serie, estos se caracterizan por su humildad, como los barrios donde viven las tres primeras chicas violadas e Ignacio Lucena. En RDM el propio Garzón señala que “casi siempre son los más débiles o los más pobres los que cometen delitos”⁶⁰⁵, lo que para él supone cierto desencanto con su oficio, que él había imaginando protegiendo a los más desfavorecidos, y no enviándolos a prisión. Aunque a lo largo de la serie no se confirma esta teoría del subinspector, ya que son múltiples los asesinatos y delitos cometidos por personajes ricos, lo que resulta evidente es que la resolución de los crímenes no destapa una estructura social o económica en la que los mayores crímenes quedan sin juzgar y, evidentemente, esto afecta a la forma en la que se observa la realidad urbana en estas novelas.

Así, a diferencia de Pepe Carvalho y otros investigadores, Petra Delicado muestra un total desconocimiento de las zonas más humildes de su ciudad y en ningún caso se identifica con ellas. La inspectora procede de un ambiente de clase media-alta y es una persona muy cultivada, aspectos que se ponen de manifiesto cuando ha de visitar zonas míseras de la ciudad y tratar con personas procedentes de ambientes desfavorecidos. Los barrios y espacios humildes de Barcelona resultan completamente ajenos a la inspectora, que incluso se queja a veces de la “poca calidad” de los casos que ha de investigar. En esta misma línea destaca el poco apego que la protagonista muestra hacia locales típicos españoles como los bares ruidosos, baratos y algo sucios. Como se ha visto, a veces esta impresión negativa tiene que ver con el carácter predominantemente masculino de los parroquianos de estos locales, aunque las descripciones de la inspectora en general se refieren más precisamente a sus rasgos modestos o míseros. Es decir, que al igual que la inspectora conoce mejor los ambientes refinados de la ciudad, también se siente mejor en locales de ocio más limpios, silenciosos y decorados con

⁶⁰⁴ TYRAS, G. (2002): op. cit., 98- 102

⁶⁰⁵ RDM, 165

finura. En este sentido, Petra Delicado no es una investigadora melancólica ni conservadora, sino que incluso califica de forma negativa precisamente aquellos espacios de la ciudad que escapan a la globalización, que poseen rasgos prototípicos españoles y que en otras obras que se han estudiado aquí se erigen en espacios predilectos de los detectives, entre otras cosas por ese carácter auténtico. En este sentido, las obras de esta serie se alejan conscientemente de sus predecesoras. Si bien la figura de una protagonista femenina ya supone un distanciamiento deliberado de los rasgos convencionales del género negro, el hecho de que Petra pertenezca al cuerpo de policía también supone una novedad respecto a autores previos y las novelas de la serie muestran asimismo un desviamiento consciente de ciertos rasgos de los detectives clásicos, incluidos sus espacios convencionales y sus connotaciones. En otro ejemplo de esto, la comisaría se convierte en la presente serie en un espacio de trabajo comparable a unas oficinas o, como señala Petra en MDLO, a una Escuela Oficial de Idiomas⁶⁰⁶.

Por otro lado, también característico de estas novelas y de otras de tipología similar es la importancia de la ciencia a la hora de llevar a cabo los casos, apareciendo con mucha frecuencia espacios asociados a ella como el Instituto Anatómico Forense.

Asimismo, y de nuevo en contraste con el autor estudiado previamente en este capítulo sobre Barcelona, las obras de Giménez Bartlett apenas hacen referencia a la evolución de la urbe a lo largo de la historia ni a aspectos históricos concretos de los barrios, edificios etc., sino que describen los espacios en su actualidad. Barcelona, de hecho, pese a ser reiteradamente mencionada y pese a cierta concreción a la hora de señalar calles y barrios, aparece en estas obras en su carácter de ciudad europea u occidental contemporánea, con aspectos propios de cualquier urbe mediterránea que suelen estar relacionados con las investigaciones: inmigración, mafias, tráfico de personas, etc. Sin embargo apenas se encuentran referencias a su carácter de ciudad postolímpica que ha experimentado numerosas transformaciones urbanísticas, ni a temas relacionados con su identidad como capital de Cataluña. En este sentido, la urbe que muestran las obras de la serie Delicado se asemeja a la ciudad global, sin apenas identidad propia, que Vázquez Montalbán presagiaba en su obra.

Los propios espacios del crimen en las novelas que hemos analizado y otras posteriores dan cuenta de una ciudad cada día más cercana a una postmetrópolis, con no-lugares

⁶⁰⁶ MDLO, 149

como las autopistas, los centros comerciales y las urbanizaciones cerradas en las afueras.

Los espacios de búsqueda en las novelas, al igual que los casos que se investigan, pertenecen a diferentes ambientes en la ciudad, desde los más humildes a los más lujosos, sin que Petra encaje a la perfección en ninguno de ellos. Mientras que, como hemos observado, los espacios de pobreza y miseria en las zonas más humildes le producen lástima y le resultan extremadamente duros, las vidas aparentemente fáciles y lujosas de quienes habitan las zonas más prósperas de la ciudad despiertan siempre un sentimiento de curiosidad y atracción, mostrando su lado más sentimental y ansioso de cierta armonía vital. Por lo tanto, la ciudad de Barcelona se muestra paralela al carácter de la protagonista, con un carácter fuerte y duro a veces difícil de soportar para sus compañeros, a la vez que una gran sensibilidad y cierta añoranza de una vida familiar y tranquila.

3.3.3 Carlos Zanón

La Barcelona periférica, espacio de la novela negra

Carlos Zanón (Barcelona, 1966) compagina su labor como abogado penalista con la escritura, aunque su incursión en la novela ha sido relativamente tardía. El autor se ha dedicado especialmente a la poesía, destacando obras como *El sabor de tu boca borracha* (mención especial Premio Anthropos de Poesía en 1988), *El parque de los osos* (finalista del Premio Nacional de Poesía Ciudad de Irún en 1990) y, más recientemente, *Algunas maneras de olvidar a Gengis Khan*, con la que gana el Premio Valencia de Poesía en 2004. Zanón también ha escrito varias obras de temática musical y colabora como crítico literario y crítico musical en varias publicaciones. Asimismo, ha sido letrista de grupos como Loquillo y los Trogloditas y ha colaborado en la escritura de guiones y obras teatrales.

En el año 2008 se publica su primera novela, *Nadie ama a un hombre bueno* (sin ninguna relación con la temática negra), acerca de un hombre inmaduro y emocionalmente fracasado. Zanón tiene que esperar algún tiempo hasta que una pequeña editorial decide publicar su primera novela de temática negra⁶⁰⁷, *Tarde, mal y nunca*, con la que gana el Premio Brigada 21 a la Mejor Primera Novela Negra en 2010 y es Finalista del Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón ese mismo año. Tras cerrar la pequeña editorial Saymon que había publicado esta obra, es reeditada por RBA en 2011 en su colección Serie Negra. A esta obra han seguido *No llames a casa* en 2012 y *Yo fui Johnny Thunders* en 2014, ambas con una buena acogida por parte del público y la crítica, que lo sitúa como uno de los más destacados autores “negros” del momento.

Pese a ser consideradas novelas negras, las obras de Zanón no poseen una estructura policíaca o detectivesca. En ellas se suceden los delitos y los crímenes pero no hay procesos indagatorios para esclarecerlos ni, por lo tanto, existe la figura del investigador. Los crímenes, además, no tienen lugar necesariamente al principio de las obras, sino que a menudo suceden precisamente al final. Más que el efecto de intriga o suspense característico de las novelas de esta tipología, las obras de Zanón producen un efecto de tensión e incertidumbre en el lector ante los próximos movimientos de los

⁶⁰⁷ Véase MORA, R.: “Carlos Zanón: “Mis personajes piensan en droga, alcohol y mujeres””. Entrevista con Carlos Zanón en *El País* 03/12/2012.

personajes, siempre al borde del crimen e inmersos en el mundo de la delincuencia⁶⁰⁸. Se trata pues de novelas negras de la tipología protagonizada por criminales, retratando ambientes sórdidos y violentos habitados por personajes desesperados y atrapados en vidas que no ofrecen oportunidades de medrar⁶⁰⁹, de modo que la propia representación de la ciudad es de tipo “negro”. En lugar de dar comienzo con un crimen y continuar con las pesquisas en torno a este, las obras de Zanón realizan un recorrido por las posibles causas que conducen a los crímenes que acaban por tener lugar. En este sentido, se trata de obras diferentes y representativas de la gran diversidad de enfoques y variaciones del género a que ha dado lugar la explosión de este en los últimos años en España.

La primera de las novelas negras de Zanón, *Tarde, mal y nunca* (RBA, 2011⁶¹⁰) no será tratada en este trabajo por su escasez de referencias al espacio real de Barcelona, en la que no obstante se sitúa. Muchas de las reflexiones en torno a la ciudad que aparecen en esta novela vuelven a aparecer en las dos posteriores, ya sí repletas de referencias a la capital catalana. En *Tarde, mal y nunca* se narra la historia de Epi, que acaba de asesinar a su amigo Tanveer porque este se acuesta con su ex novia, y de los personajes que le rodean en su día a día en el barrio, como su hermano Álex, el propio Tanveer y la chica, Tiffany Brissette. Todos los personajes se mueven en el ambiente marginal de un barrio donde la miseria, la violencia y el delito son el día a día. Aunque son escasas las referencias a espacios de la urbe real, se describen procesos que pueden asociarse con la ciudad condal y con algunas de sus zonas, como por ejemplo el barrio del Raval⁶¹¹. La novela, así, se hace eco de fenómenos como la gentrificación y la inmigración, pero sin nombrar Barcelona:

Los márgenes de la barriada son invisibles pero imposibles de franquear. Como las caravanas de Buffalo Bill, instalaron alrededor del barrio museos y restaurantes de menú exclusivo, pistas para patinetes y talleres de pintura y circo. Hicieron lo dicho los otros, los listos y sus hijos siempre menos listos. Los que viven allende las murallas y vienen, miran, beben y juegan a pertenecer durante unas horas al

⁶⁰⁸ En este sentido, se asemejan a otra de las obras estudiadas aquí, *Ciudad Rayada* de José Ángel Mañas.

⁶⁰⁹ Los personajes, en este sentido, se distinguen de los de Mañas, en tanto Kaiser, protagonista de *Ciudad Rayada*, procede de un entorno socioeconómicamente favorecido.

⁶¹⁰ 1ª ed. Barcelona, Saymon ediciones, 2009.

⁶¹¹ El propio autor explica en prensa que él pensaba en la zona de Collblanc al escribir la novela. La identificación de muchos lectores con el Raval lo decidió a nombrar las calles en sus siguientes obras, ya que, según él, algunos espacios de la ciudad condal, de tan explotados, “ya suenan a cartón-piedra”. Cf. AYÉN, X.: “Ha nacido otra Barcelona negra”. En www.lavanguardia.com, 14-09-2014. Consultado el 20-02-2015.

barrio. Pero de madrugada, como los ladrones, regresan de incógnito hacia sus casas con aire acondicionado, televisores de plasma y vacaciones en Irlanda para el perfeccionamiento del idioma. Abandonan estas calles que funcionan como jaulas, envases o cócteles que durante estos últimos años se han ido agitando y presionando con la confianza de que aguanten las tuberías que sostienen ese crisol de gente. Con la esperanza de que las buenas palabras prendan. De que las retribuciones por ser inválido, por estar parado, por tener hijos o por no tenerlos, por llevar a tu hija al colegio y no coserle el clítoris, por acudir a misa o a la mezquita lo disculparan todo. Y es cierto que todo se perdona. Todo menos el aburrimiento. O el deseo de escapar, la fascinación de convertirse por un momento en el protagonista de la película⁶¹².

El espacio protagonista es en esta novela, como en las dos siguientes, el barrio donde viven y se mueven los personajes, que condiciona todos sus movimientos y se erige en un personaje más de la obra.

En las dos novelas posteriores sí aparecen frecuentes referencias a la ciudad de Barcelona y a sus espacios: las calles, barrios, locales y otros espacios que remiten a la Barcelona real son señalados con exactitud. La primera que estudiaremos aquí, *No llames a casa* (2012), narra la historia de tres delincuentes comunes, Bruno, Raquel y Cristian, que se dedican a extorsionar a parejas con relaciones extramatrimoniales. Los tres proceden de un ambiente humilde y tienen vicios como las drogas, el alcohol y el juego. Además, existe entre los dos hombres y la mujer un fuerte vínculo emocional, ya que Bruno y Raquel son pareja y ella y Cristian, además de ser hermanastros, también han estado relacionados en el pasado. La obra se centra, pues, en las vidas y caracteres de estos tres personajes, así como en la de uno de sus extorsionados, Max, quien procede de un entorno diferente y que dará la vuelta a sus vidas al ofrecer un peligroso negocio a Cristian.

En *Yo fui Johnny Thunders*, que también analizaremos, se relata el regreso de Francis (de nombre artístico Mr. Frankie) a su Barcelona natal, y en concreto a su barrio, Horta-Guinardó⁶¹³, tras haber probado las mieles del éxito como músico y estar arruinado en la actualidad. Francis, que al igual que los personajes de las novelas anteriores tiene un problema con las drogas, debe hacer frente a un juicio por no haber pagado las pensiones de sus hijos y necesita, por lo tanto, dinero con urgencia. Los constantes saltos temporales sirven para contar las andanzas de este protagonista en el pasado,

⁶¹² ZANÓN, C. (2011): *Tarde, mal y nunca*, Barcelona, RBA, 127.

⁶¹³ La ubicación de las novelas de Zanón remite evidentemente a otro autor barcelonés como Juan Marsé, cuyas obras se sitúan en gran parte en el barrio de Guinardó, destacando *Ronda del Guinardó* de 1984. Sin embargo, al contrario que en el caso de Marsé, la nostalgia y el cariño no caracterizan la representación que de estos espacios hace Zanón en sus novelas.

cobrando gran importancia sus recuerdos, siempre ligados a la ciudad condal donde creció. La miseria también forma parte de su vida y de la de aquellos que le rodean, como su padre, su hermanastra Marisol y su antiguo amigo Álex Dalmau (personaje que ya aparecía en *Tarde, mal y nunca*). Aunque Francis trata de cambiar por sus hijos e intenta llevar una vida ordenada, las circunstancias no siempre son propicias y los problemas se suceden hasta que el protagonista acaba cometiendo varios crímenes por desesperación.

Dada su estructura, la topografía del crimen de estas obras habrá de constar de los espacios del crimen y del delito, por una parte, y de los espacios de los “delincuentes” y “víctimas” (que en estas novelas apenas se distinguen, pues todos cumplen ambos papeles) por otro; de este modo, de forma paralela a cómo se van trazando las vidas de los personajes y sus sueños y frustraciones, que les acaban conduciendo al crimen, estudiaremos los espacios pertinentes que contribuyen a dicha caracterización de los personajes y las circunstancias que les rodean y condicionan. En estas novelas, pues, los espacios “de los delincuentes/víctimas”⁶¹⁴ funcionarán de modo similar a los “espacios de búsqueda”, pues se trata igualmente de espacios que ofrecen información acerca del ambiente y la sociedad en la que tienen lugar los crímenes.

El rasgo principal que caracteriza la Barcelona de la obra de Zanón es que se trata de una ciudad vista desde un humilde barrio de la periferia. Así, uno de aquellos espacios que tan desconocidos resultan a la Petra Delicado de las obras de Giménez Bartlett se convierte aquí en el centro de la acción y sus habitantes, jóvenes y ya no tan jóvenes sin perspectivas, en los protagonistas a través de cuyas miradas se observa la vida en la urbe. Barcelona aparece como una ciudad donde abundan las drogas, la prostitución y la marginalidad. La imagen es siempre negativa, sin referencias a la belleza, los monumentos o a vidas prósperas; al contrario, la capital catalana –a menudo representada como una figura femenina– aparece en su faceta de ciudad dura habitada por seres enfermos:

(...) tuvo algo así como un presentimiento. Como si la ciudad se quedara muda de repente, como si la vieja bruja se levantara las faldas, cerrase los ojos y aguantara la respiración y todos callaron [sic]: las palomas enfermas, los árboles negros de dióxido de carbono, el zumbido de los motores, el gomoso crujir de los zapatos baratos sobre el asfalto. De repente, silencio⁶¹⁵.

⁶¹⁴ Papeles que, como decimos, no son en absoluto obvios.

⁶¹⁵ ZANÓN, C. (2013): *No llames a casa*, Edición Kindle, capítulo 7.

A veces la urbe también se percibe como un ente ridículo frente a la realidad de los personajes. Así, viendo la ciudad desde la carretera en *Yo fui...*, Xavi contempla una imagen en la que un cartel de bienvenida a ella resulta triste –simbolizando la tristeza de la propia ciudad–:

A su lado queda un mural con un BIENVINGUTS A BARCELONA triste y gris, mientras, como un pastel hortera, los edificios rosa y verde del barrio de Singuerlín quedan a lo lejos en lo que por Barcelona se acepta como montaña⁶¹⁶.

Algunos personajes incluso desean huir de esta urbe que asocian a sus problemas, como Cristian o como hizo Francis en el pasado, cuando era Mr. Frankie⁶¹⁷. Sin embargo, ninguno lo logra: Cristian muere en el intento y Francis ha de volver años después derrotado al barrio, donde ya casi nadie lo recuerda y quienes podrían hacerlo están muertos o en prisión.

En las novelas a las que nos referimos, además, la ciudad se encuentra sumida en una crisis económica, de modo que de nuevo nos encontramos ante obras muy cercanas al presente del lector y específicas de un tiempo determinado. No sólo se hace a menudo referencia a edificios sin terminar de construir y a negocios que han tenido que cerrar, sino que los propios protagonistas de las novelas ven cómo la gente a su alrededor –y ellos mismos– pierden poder adquisitivo. En *Yo fui...*, por ejemplo, Francis apenas puede controlar el dolor y el enfado cuando descubre a su padre luchando por conseguir alimentos en mal estado que un supermercado regala a quienes hacen cola por la noche:

Está furioso, harto, loco. Quemaría la ciudad. Los mataría a todos. A los que han hecho eso. A los que lo han consentido. A los que lo vieron venir. A los que saldrán ilesos. A los que se harán más ricos⁶¹⁸.

Cristian también reflexiona en *No llames a casa* sobre las personas que sufren la crisis, pues en su deseo de huida siente que abandona Barcelona en el momento justo, antes de que también sea demasiado tarde para él. Tras observar a quienes comen junto a él en un comedor social, se pregunta cómo aún no ha habido una rebelión contras los poderosos, representados en la ciudad condal en “la parte de arriba de la ciudad”:

⁶¹⁶ ZANÓN, C. (2014): *Yo fui Johnny Thunders*, Edición Kindle, capítulo 28. Esta escena recuerda inevitablemente a aquella de *Los misterios de Madrid*, de Antonio Muñoz Molina, en la que Lorencito Quesada logra zafarse de sus secuestradores lanzándose desde un coche en marcha en un puente de la M-40 y observa un cartel que reza: *Bienvenidos a Madrid, capital europea de la cultura*, que ofrece un fuerte contraste con el desolador y frío paisaje en el que se encuentra el protagonista.

⁶¹⁷ En la novela se alternan sus dos nombres para referirse al joven apasionado por la música que fue en el pasado (Mr. Frankie) y al hombre fracasado que es en el presente de la narración (Francis).

⁶¹⁸ ZANÓN, C. (2014): *Yo fui Johnny Thunders*, Edición Kindle, capítulo 11. A partir de ahora se citará como YFJT.

Porque no es que estén los de siempre, las personas solas, los tarados, los inmigrantes, los desahuciados, los abueletes enloquecidos, las viejas con mocos, dignidad y abrigo limpios pero viejísimos. No, éstos están, claro que están, multiplicados por diez. Sino que además se ve a otros, los que estaban del otro lado hasta hacía apenas nada. Familias que han perdido el trabajo y la esperanza, con esa carita de no entender qué ha pasado y por qué y en dónde están quienes eran. Familias que han perdido su casa por no poder pagarla. Que se han de mezclar con la chusma que antes solo veía [sic] en el salón de su hogar, dentro del televisor. Cristian no entiende a la gente, por qué es tan jodidamente mansa. Por qué no afila los cuchillos y marcha hacia la parte de arriba de la ciudad. Por qué no entra en el Parlament, en los bancos, en las grandes empresas, en los platós de televisión, en las canchas de fútbol y pasa a todo dios a cuchillo⁶¹⁹.

Cristian, sin embargo, siente que es más listo que todos ellos ya que él, gracias a sus negocios ilegales, tiene suficiente dinero para huir al sur de España, de donde llegó hace ya años a esta difícil metrópoli. Se observa pues, cómo, pese a su íntima relación con Barcelona, los protagonistas de las novelas de Zanon parecen observarla siempre desde fuera, desde esa periferia geográfica y social en la que se hallan.

Aunque escritas en castellano, las obras de Zanon hacen referencias frecuentes al catalán, tanto en los nombres de negocios (el Dit i Fet de Don Damián o el bar de Joan, un chino llamado Wang al que todos llaman por ese nombre), como en tanto lengua materna de algunos personajes. Así, por ejemplo, en *No llames...* Bruno, un personaje caracterizado por su machismo, racismo y xenofobia, rechaza la lengua catalana y a menudo se niega a hablar en ella. De este modo analiza él su actitud hacia la gente que habla esta lengua:

Hablaba en catalán, cosa que a Bruno le seguía molestando a pesar de los años que llevaba en Cataluña. Tenía la teoría de que quien no lo hacía por pleitesía lo hacía por tocar los huevos. ¿Si todos hablaban español, por qué no hablarlo todos y se acabó el lío?⁶²⁰

A Francis, que sí es barcelonés de origen, el catalán que habla con su vecina la señora Inma le trae recuerdos de su madre: “Hablan en catalán. Eso a Francis le recuerda a su madre. Es agradable, en cierto modo”⁶²¹; no obstante, él no la siente como su lengua, que parece asociar a la burguesía catalana, tan lejana a su realidad. Así, cuando va a sacar dinero a un cajero con la cartilla robada a la Señora Inma, se siente como un empresario catalán, lo que inmediatamente relaciona con la corrupción: “Introdujo la

⁶¹⁹ ZANÓN, C. (2013): *No llames a casa*, Edición Kindle, capítulo 27. A partir de ahora se citará como NLAC.

⁶²⁰ NLAC, capítulo 1

⁶²¹ YFJT, capítulo 7

cartilla. Idioma catalán. Soy uno de los vuestros. Como Millet”⁶²². Por lo tanto, incluso la actitud de los protagonistas de estas novelas con respecto a la lengua catalana es la de una mirada desde fuera, desde la periferia. Esta misma visión se aplica a todo lo relacionado con la política y las noticias de los periódicos, de modo que en las obras se pone a menudo de manifiesto la lejanía entre los mensajes políticos y la realidad que los personajes viven en su barrio.

LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN *NO LLAMES A CASA* Y *YO FUI JOHNNY THUNDERS*

Espacios del crimen/delito

Públicos

Las novelas de Carlos Zanón dan cuenta de una ciudad cuyos habitantes están habituados a la miseria y al delito. Los personajes se mueven en una porción de Barcelona que no se corresponde con la zona monumental repleta de turistas, sino que se caracteriza por su marginalidad y por la desesperanza de sus habitantes, a menudo entregados al alcohol, las drogas o la prostitución. Así pues, son múltiples los espacios públicos que se convierten en espacios del delito, como la multitud de bares a los que acude Bruno a timbas ilegales en *No llames...*, el barrio de las Casas Baratas donde tiene lugar un mercadillo ilegal de productos robados en *Yo fui...*⁶²³, los diferentes negocios de Don Damián, que funcionan como tapaderas para otros ilegales, los barrios también periféricos de Santa Coloma o Sant Adrià donde, según Francis “siempre queman los mismos coches”⁶²⁴, etc. Igualmente, en tanto espacio que la crisis económica ha dejado en la ruina, la ciudad aparece en su faceta de espacio simbólico del crimen perpetrado por el poder económico y financiero (solares de casas por vender, edificios vacíos, etc.). Por lo tanto, no son los barrios periféricos representados en las novelas donde se encuentran los peores delincuentes, sino que toda la urbe se muestra como un espacio corrupto y apto para los negocios ilegales en el que no es posible distinguir entre víctimas y verdugos, pues cada personaje cumple ambos papeles. Un ejemplo de esto es Max, víctima de extorsión en *No llames a casa* que procede de un entorno

⁶²² YFJT, capítulo 35

⁶²³ En la primera obra del autor este barrio aparece como espacio para comprar droga, en NLAC, como veremos, es donde vivirán Bruno y Raquel.

⁶²⁴ YFJT, capítulo 6

favorecido y tiene trabajo en una compañía de seguros, pero que defrauda a sus clientes y al final de la obra se convierte en un frío asesino.

En cuanto a los espacios públicos de la ciudad donde tienen lugar los más destacados delitos y crímenes en estas novelas, se trata de espacios prototípicos de la violencia, bien por su oscuridad o aislamiento, bien en tanto espacios simbólicos del “crimen contra la ciudad” en diferentes modalidades.

Abiertos

- Calles, plazas, barrios

Los espacios públicos en los que suceden hechos violentos en las novelas se caracterizan por ser espacios representativos de la crisis inmobiliaria en España y de los negocios ilegales que tienen lugar en la ciudad, de modo que los “delincuentes” protagonistas no sólo se convierten en víctimas, sino que se observa cómo en general ellos no son los peores malhechores, ya que tienen lugar en la urbe otros delitos de mucha mayor envergadura.

En *No llames...* Bruno sufre una paliza cuando abandona el andén del metro donde suele cobrar el dinero de sus extorsiones, con una víctima de carácter autoritario que le sugiere salir a la superficie para ir al banco. Una vez en la calle, Bruno observa que se encuentran en el barrio de Sant Andreu:

A pocos metros había una sucursal del citado banco. No creía Bruno que en aquella parte de Sant Andreu, gris, pobre, sucia, de espaldas a las arterias importantes, el Sanpaolo tuviera muchos clientes. De hecho, la calle semejava un escenario desierto, con carteles que anunciaban el traspaso de locales sobre persianas cerradas y bares regentados por chinos con mesas vacías en las aceras. Al lado mismo de la entidad, un bloque de pisos había dejado paso a un solar que ofertaba pisos de tres habitaciones y parking, pero la crisis había dejado la oferta con los dedos y los cojones justo debajo de la tapa del piano, a juzgar por la altura de las malas hierbas y los grafitis del muro que cercaba el acceso desde la calle⁶²⁵.

En esta zona de la ciudad pobre, afectada por la crisis y de aspecto deprimente sufrirá Bruno la paliza de dos guardas de seguridad del banco enviados por el poderoso hombre extorsionado. La paliza sucede dentro del solar de aquellos pisos que no se han podido vender, un no-lugar que simboliza la crisis inmobiliaria y que hace a Bruno darse cuenta una vez más de que contra ciertas personas siempre lleva las de perder, de modo que ese

⁶²⁵ NLAC, capítulo 7.

espacio simbólico del crimen de los poderosos contra la ciudadanía se erige también en aquel donde un poderoso consigue quitarse de encima a un chico de barrio. Por lo tanto, ese “espacio del banquero” convierte a Bruno en víctima, sirviendo para mostrar que no resulta tan sencillo hacer el reparto de papeles víctima-verdugo.

También Cristian sufrirá una paliza derivada de sus extorsiones cuando es apaleado frente a un bloque de pisos francos de Castelldefells⁶²⁶ donde los dos amigos se dedican a apuntar las matrículas de quienes los alquilan para sus aventuras:

Todo está igual que hace dos meses, cuando dejaron de vigilar estos bloques de pisos. Aquí ya no se trata de hoteles o de apartamentos, sino de pisos francos que alguien alquila, a veces sin saberlo sus dueños, que en muchas ocasiones están en el extranjero. Las parejas llegan en un único coche, nunca a pie. Y lo dejan aparcado fuera o dentro del garaje privado de los apartamentos. Sea como fuere, han de localizar los coches y sus matrículas sin ser vistos. Dejaron de vigilarlo porque lo que era en su día una actividad casi *amateur* de porteros y gente de confianza depositaria de las llaves había acabado en manos de los rusos y otros rubiales del Este, quienes a veces controlaban el ciclo completo: alquilaban las habitaciones, ofrecían vicio –droga, chicas– y quién sabe, si del posterior chantaje⁶²⁷.

En este caso se trata de un espacio fronterizo por su fuerte vigilancia, pero de forma similar al espacio anterior representa un fenómeno de la urbe actual, la privatización de los espacios e incluso su uso por parte de mafias ilegales para obtener ganancias económicas, así como la cercanía entre el delito inmobiliario y otros como las drogas o la prostitución. Así pues, los espacios donde los protagonistas-delincuentes son atacados y pasan a ser víctimas constituyen espacios del delito relacionados con problemas de la urbe española actual, de modo que los espacios del crimen simbólico contra la ciudad se muestran también como espacios aptos para la violencia. Asimismo, los espacios donde los protagonistas sufren los crímenes son muestras, en sí mismos, de que los delincuentes también son víctimas y sus delitos/crímenes son sólo una pequeña parte de todos los que tienen lugar en la ciudad.

En *Yo fui...* también los criminales aprovechan un espacio desierto para atacar. En este caso, Xavi ha organizado un falso robo de material de la furgoneta de la empresa de mensajería de Don Damián, Dit i Fet. Finalmente será su jefe quien organice todo a sus

⁶²⁶ Ciudad y municipio costero situado en la provincia de Barcelona (y muy próximo a la capital). Se trata de un destino típico de vacaciones.

⁶²⁷ NLAC, capítulo 15.

espaldas, un robo en el que Álex Dalmau, que sustituye a Francis, es atacado con violencia. Todo sucede en una zona rural cerca de la ronda Litoral:

La carretera, al otro lado del desnivel, empieza a bajar. Ya no parece un túnel entre árboles sino que se abre más, en una sucesión de caminos rurales que se pierden a uno y otro lado del asfalto. Casonas vacías con ventanucos tapiados que se suceden a centenares de metros unas de otras.

(...)

Entra en el camino de tierra de ese desvío y detiene el motor a unos metros de donde vuelve a estar la vegetación, los primeros árboles que pueblan aquella vieja colina⁶²⁸.

En este caso el aislamiento se vuelve en contra de las víctimas, aunque el crimen sin duda remite a la ciudad y a los sucios negocios de Don Damián, que lleva todo tipo de asuntos ilegales y tiene relaciones con grupos mafiosos de la ciudad. Así pues, de nuevo en este caso, el pequeño delincuente es superado por el “pez grande”.

Cerrados

- El metro

En *No llames a casa*, Bruno y Cristian siempre llevan a cabo sus encuentros con los extorsionados para la entrega del dinero en los andenes del metro, apareciendo este como ideal para la comisión del delito. Este espacio subterráneo, que garantiza el anonimato de los delincuentes, se convertirá también en espacio de muerte, e indirectamente del crimen, al suicidarse desesperado una de sus víctimas tirándose a la vía. El metro aparece en la novela como una prolongación de la ciudad y de sus habitantes, caracterizados por su soledad, muy relacionada con las nuevas tecnologías:

Cruzaron el andén un par de mujeres, regordetas y fuertes, asidas a sus bolsos. Pasó una adolescente con su iPod atronando de un modo amortiguado, un hombre de traje que miró, cegato, la pantalla de su móvil por encima de las gafas. A sus espaldas, se detuvo el metro con un inconfundible lamento metálico.

(...)

No lo supo hasta que vio saltar a esa figura como un cuervo desgarrado, un Batman de chiste, a las vías y enfrentarse a los faros encendidos que venían por el túnel. Apenas un suspiro antes de la colisión Javier se encorvó, se hizo niño, quién sabe si quiso volverse invisible, desaparecer, despertar de su pesadilla o ajustar su cuerpo a toda la maquinaria que, supone, tendrá debajo una de esas máquinas que

⁶²⁸ YFJT: capítulo 41

sirven para trasladar multitudes, desmenuzar suicidas, esconder ratas e indigentes⁶²⁹.

A la vez, se muestra el metro como espacio prototípico para el suicidio. Para Bruno, desmenuzar suicidas supone una de las posibilidades que ofrece este medio junto a la de trasladar a las multitudes de pasajeros y funcionar como escondite de las ratas y los mendigos, habitantes “no deseados” en la ciudad.

Asimismo, la ventaja del anonimato que le ofrece esta ciudad debajo de la ciudad se vuelve a confirmar y a poner del lado de Bruno cuando abandona la zona sin ser preguntado por nadie, ya que toda la atención está fijada en el incidente.

Más tarde en la obra, el propio Bruno hace referencia explícita a su concepción del metro como espacio semiotizado cuando, hablando con otra de sus víctimas, este le sugiere hacer la entrega de dinero de pie:

–Mejor de pie

–No me lo parece. Dos tipos de pie dándose un sobre en el andén del metro..., ya se ha visto demasiado en la tele⁶³⁰.

El protagonista viene así a señalar la imagen del andén del metro como zona apta para la delincuencia transmitida por los medios audiovisuales, cuya influencia señalan frecuentemente los personajes de estas novelas.

▪ Locales de ocio

Los locales de ocio poseen un importante papel en las novelas de Zanón como espacios familiares donde pasan gran parte de su tiempo los personajes. En la primera novela negra del autor, *Tarde, mal y nunca*, es precisamente en el bar que frecuentan los protagonistas donde tiene lugar el asesinato que da comienzo a la novela. En *Yo fui Johnny Thunders* también un local, en este caso nocturno y fuera del barrio, es el espacio donde se comete un terrible crimen contra una mujer. El Calamar es un chiringuito de playa situado en Sant Boi, cerca del aeropuerto del Prat. Cuando Marisol informa a Francis de que se dirigen allí, él no puede reprimir un sentimiento sombrío, relacionado con su pasado. El Calamar se llamaba antes El Caribou y había sido uno de los locales favoritos del protagonista por su ambiente y buena música. Sin embargo, allí había tenido lugar en 1986 una de las peores noches de su vida cuando tras una

⁶²⁹ NLAC: capítulo 15.

⁶³⁰ NLAC: capítulo 7.

discusión con su amante Ona, que esperaba un hijo suyo, Mr. Frankie siguió a la joven con el coche por la sinuosa carretera de vuelta a la ciudad y presencié su muerte en un accidente.

El local, por tanto, posee una connotación de muerte para el protagonista y se volverá a convertir en el presente de la narración en el espacio donde la mujer más importante de su vida, su hermanastra Marisol, quede marcada para siempre. Mientras todos bailan, beben, se drogan y se divierten, un grupo de hombres organiza una pelea y aprovecha la confusión para lanzar ácido a la muchacha. De este modo, parece que el local simboliza la relación entre el pasado y el presente de Francis y el carácter cíclico de la vida, que cuando parece que va a mejorar, vuelve a asestar un golpe al protagonista.

- El centro comercial

Desde el comienzo de *Yo fui Johnny Thunders* Francis busca un traje para ir bien vestido al juicio por sus hijos, pero carece de dinero para comprarlo. Finalmente pregunta a un antiguo amigo del barrio, Álex Dalmau, quien le ofrece acompañarle al Heron City, un complejo comercial donde él y algunos otros hombres escogidos por Don Damián roban mercancía que luego se revende en un mercadillo en el barrio de Casas Baratas o en San Cosme:

El Heron City es una isleta de comercios, ocio y multicines que queda en el lateral de una de las vías de salida de Barcelona, la Meridiana. Un parking gratuito soporta tres plantas en las que hay un cine multisalas, un McDonald's, un gimnasio, pizzerías y, fuera de recinto, un Corte Inglés poco frecuentado. Es un centro más familiar que otra cosa que se llena los fines de semana con vecinos de Horta, la Guineueta y la Sagrera⁶³¹.

Se trata de un no-lugar típico de la postmetrópolis, una especie de pequeña ciudad artificial creada para el consumo, con locales pertenecientes a franquicias principalmente. El Heron City no es, pues, un centro comercial cualquiera, sino una combinación entre centro comercial y parque temático⁶³² perteneciente a un grupo, con varias filiales en España y en otros países. Este espacio, simbólico de la progresiva “ahistorificación” y orientación de la ciudad hacia el consumo, da muestra de la contemporaneidad de la novela y del interés por representar los fenómenos urbanos,

⁶³¹ YFJT, capítulo 6

⁶³² Como señala Manuel Delgado: “El seu funcionament no és distint del dels moderns parcs d’atraccions temàtics, en el sentit que procuren una imatge falsificada de la vida urbana, pur decorat per a una ciutat-farsa”. Delgado, M.: *Elogi del vianant. Del “model Barcelona” a la Barcelona real*. Barcelona, Edicions de 1984, 46-47.

pues existe en la ciudad condal desde 2001 y es, sin duda, representativo de la urbe actual.

Se trata, además, del destino perfecto para los robos del equipo de Don Damián, que gozan del favor de los guardas cuando de noche está vacío. Así, como una especie de Robin-Hoods, los ladrones hacen que la ropa de las tiendas llegue a los habitantes de los barrios más humildes de la ciudad, y así es también como Francis consigue de forma gratuita un buen traje italiano. De este modo, el delito cometido viene a poner de manifiesto los errores de la urbanización de la ciudad, pues como afirma Delgado, al igual que los demás macrocentros comerciales construidos en la ciudad condal, el Heron City ignora deliberadamente la humilde barriada de Sant Andreu que lo rodea⁶³³.

Fronterizos

- El parking

Max, desesperado porque su amante Merche no abandona a su marido para estar con él, que sí ha renunciado a su familia por ella, decide pagar a Cristian para que este haga saber al marido engañado, Gero, que su esposa le es infiel. Cuando este plan no funciona porque Gero y Merche deciden seguir juntos y ella además deja a Max, este ofrece a Cristian un plan mucho más peligroso: asesinar a Gero. Incluso ha pensado que el crimen ha de tener lugar en el parking de debajo de su casa.

De nuevo un espacio subterráneo en el que el criminal goza de oscuridad y aislamiento se ofrece como espacio para el asesinato. Asimismo, de nuevo un no-lugar se muestra como espacio prototípico para la violencia:

Había pensado en el parking. Sé que a veces llega tarde. El parking está debajo de la casa. Se puede acceder por la calle o por el ascensor, desde los pisos. Si pasa ahí dentro y no hay nadie, podrías hacerlo e irte sin que nadie lo sepa⁶³⁴.

La crisis también tiene una influencia en la decisión de Max, ya que debido a ella cada vez más gente aparca en la calle y el aparcamiento está a menudo casi vacío cuando Gero llega por la noche a casa. Así, finalmente el asesinato tendrá lugar junto al coche del marido de Merche, aunque los muertos serán más de los esperados y el gatillo será apretado por Max y no por Cristian, arrepentido en el último momento.

⁶³³ Delgado, M. (2005): 46.

⁶³⁴ NLAC, capítulo 24

Privados

■ Casas

En *Yo fui Johnny Thunders* los dos crímenes más graves son sendos asesinatos en los que Francis está directamente implicado. Ambos tienen lugar por motivos económicos y personales y suceden en las casas de las víctimas, muy diferentes entre sí.

Doña Inma es desde hace años una entrañable vecina de la familia de Francis que se caracteriza por su bondad. Vive en el mismo bloque de pisos que Paco, el padre del protagonista, con idéntica distribución, un piso al que llegó a finales de los años sesenta, siguiendo “el mismo itinerario de fuga hacia las afueras”⁶³⁵ que tantas otras familias:

Francis la sigue por un pasillo que reconoce idéntico al de casa de sus padres. Cambia el papel pintado, las fotos familiares, la Moreneta, bailarinas enamoradas de soldaditos cojos, pero poco más. La casa tiene aroma a guiso de pelota. (...)

Llegan al comedor. Un armario atestado de todo lo posible contiene una televisión encendida sin sonido. El sofá de cinco plazas forrado con tela beige acoge un costurero y un amasijo de telas que asemejan un vestido embastado⁶³⁶.

Pese a la evidente modestia del hogar de la señora, que aún hace trabajos como modista, Francis observa en su primera visita una caja donde guarda sus ahorros. Más tarde, desesperado porque ha vuelto a gastarse su sueldo en drogas, el protagonista decide robar a su vecina. Precisamente su conocimiento de la distribución del piso facilitará su labor, aunque finalmente fracasa en su plan. Tras no encontrar dinero en la caja y robarle una cartilla, Francis no logra acertar el número secreto una vez en el cajero e, influido por la cocaína, decide regresar al piso y devolver la cartilla sustraída. Sin embargo, Doña Inma sospecha de él y, cuando se da cuenta de la situación e intenta huir, comienza un forcejeo que desemboca en su violenta muerte en el pasillo de su propia casa.

De este modo, una humilde vivienda situada en los bloques donde Francis ha crecido y simbólica de la construcción de pisos baratos para los trabajadores en tiempos de Franco, se convierte en espacio del crimen, lo que implica que el espacio familiar del protagonista y uno de sus principales lugares de memoria quedará marcado por el crimen y por la culpabilidad que siente Francis. El piso de la señora Inma como espacio del crimen afecta al propio hogar del protagonista (el piso de su padre adonde ha tenido

⁶³⁵ YFJT, capítulo 7

⁶³⁶ Íbidem, capítulo 7

que volver) por su cercanía, ya que mientras el cuerpo no es descubierto Francis no puede olvidar que yace algunos pisos por debajo del suyo.

Otra vivienda, muy diferente al humilde piso de Doña Inma, se convertirá también en el espacio de un asesinato, en este caso provocado por una mezcla de motivos económicos y personales. Don Damián posee una segunda residencia en las afueras que considera totalmente segura, pese a que tanto su ex amante Marisol como su lugarteniente Xavi conocen demasiado bien la poca seguridad de la que goza:

Se fue a su segunda residencia, una torre en una urbanización de Terrassa donde le saludó el pato al que hace años apodó Almirante Nelson y los cien gatos callejeros que toman el pelo al par de perros pastores que en teoría cuidan de la casa. Ellos y las cámaras instaladas que nadie mira ni guarda porque nunca pasa nada por allí. Ni polis ni *ladras*. Tierra de nadie, aquella urbanización construida ilegalmente en los setenta y que nadie sabe muy bien quién rige, quién decide, quién paga. Aquella casa tiene una caja fuerte y dinero por todos lados (...) ⁶³⁷.

Esta descripción de la casa hacia el principio de la novela resulta premonitoria, pues al final Marisol, deseosa de huir de Barcelona y empezar una nueva vida más allá de sus problemas físicos tras el ataque de ácido, propone a Francis acudir a robar a la torre del hombre. Efectivamente, la poca seguridad y el conocimiento de Marisol de todos los detalles de la casa facilitan la entrada de ambos hermanastros. Sin embargo, tras ser sorprendidos por Don Damián y tras comprender Marisol que él es el responsable del ataque en el chiringuito, comienza una lucha entre los tres que, finalmente, solventará un recién aparecido Xavi con un disparo.

De este modo, de nuevo un espacio que simboliza los delitos urbanísticos y los negocios ilegales en la ciudad se erige en un espacio del crimen, en este caso de un personaje negativo y que, por lo tanto, no produce remordimientos a los asesinos.

Espacios de huida

En las novelas que nos ocupan es frecuente la idea de la huida por parte de los personajes, a menudo insatisfechos con sus vidas. Como ya se ha observado, esta idea se plasma en un deseo de huida de la ciudad, o bien de la evasión de la realidad a través de sustancias como las drogas o de un medio como la música, especialmente importante para el personaje de Francis/Mr. Frankie.

⁶³⁷ YFJT, capítulo 9

En *Yo fui...* son además varias las huidas literales del protagonista dentro de la urbe. La primera de ellas tiene lugar tras el asesinato de Doña Inma, cuando el protagonista-asesino huye con el coche de su padre a un polígono industrial a las afueras de la ciudad y desde allí llama a su camello, desesperado tras lo que ha hecho. El espacio donde se encuentra está desierto y resulta desolador. Este no-lugar funciona además como un laberinto del que a Frankie le cuesta salir una vez se cita con su *dealer*, Mutante:

Francis, de repente, se da cuenta que ha pasado [sic] por tercera vez por la misma nave industrial. Ha de girar y seguir recto por una de las arterias del polígono para salir a algún lado. Va a toda velocidad. A lo lejos ve hogueras sin brujas ni indios, aún muy lejos de Casa Mutante.

Sin saber cómo, consigue salir del polígono. Uno, dos, cuatro semáforos en verde, ámbar, alguno en rojo. Es cuestión de buscar la frontera entre L'Hospitalet y Barcelona y meterse en el no va más del Plan Cerdà y llegar a Diputació con Bailén⁶³⁸.

Francis conduce a toda prisa y con la música muy alta hasta que observa un coche de la policía que le hace señales para que se detenga y entonces tiene lugar una auténtica huida de la autoridad. En un semáforo antes del puente que lleva a la autovía de entrada o salida a la ciudad, en el humilde barrio de Bellvitge, el protagonista acelera cuando se le aproxima un agente y, tras una escena casi cinematográfica en la que va en dirección contraria, derrapa y circula por las aceras, logra llegar a su cita con Mutante. Como se ha visto en el capítulo sobre la obra de Mañas, la huida y su persecución son aquí también descritas con gran velocidad y carácter cinematográfico. La influencia de los medios audiovisuales es esencial. Esto es especialmente evidente en *Yo fui...*, cuyo protagonista a menudo compara las situaciones que vive con aquellas vistas en películas o escuchadas en canciones.

También durante su huida tras asesinar a Doña Inma Francis compara su situación, prototípica de una película, con su realidad y se da cuenta de lo ilusorio de la imagen cinematográfica y de la vulgaridad de la vida real. Así se hace referencia explícita al carácter cinematográfico de la huida en la novela:

En una buena película esto sería Los Ángeles y el protagonista, un guaperas. En la realidad su coche es un viejo Seat que a cien kilómetros tiembla como un cachorro bajo la ducha y él es Francis, el hijo de Paco y Juana, Joana, Juanita, y aquello son las afueras de una ciudad que no es L.A.⁶³⁹

⁶³⁸ YFJT, capítulo 34

⁶³⁹ Íbidem, capítulo 34

Otro espacio de huida en *Yo fui...*, en este caso simbólico, lo constituye el agua de la sucia piscina de la casa de Don Damián. Tras intentar robarle sin mucho éxito, mientras el hombre aún duerme, Francis piensa en las negras aguas de la piscina como espacio en el que limpiarse “aquella costra que le cubre el cuerpo y el alma desde hace tanto, tanto tiempo”⁶⁴⁰. Más tarde, tras haber dejado malherido al hombre el protagonista se lanza a la piscina y desea morir ahogado: “Allá abajo, un mundo oscuro y silencioso. De distancias y ritmo acuático como maletas deslizándose en un aeropuerto. Nada de lo que está fuera de aquí tiene la más mínima importancia ahora”⁶⁴¹. El agua sucia de la piscina se convierte, pues, en espacio de evasión y en paradójico símbolo de pureza en el que algo más tarde Francis y Marisol se limpiarán las manos con la sangre de Don Damián.

La última huida de Francis lo lleva a los espacios de sus recuerdos o espacios de memoria, donde decide matarse con una sobredosis, “[m]atarse en el barrio rodeado de sus fantasmas, en su mundo de primeras cosas”⁶⁴². La novela termina pues con el protagonista retornando a su infancia y adolescencia, representada en sus espacios predilectos de memoria, para morir allí. Todos los recuerdos de las personas a las que ha querido se entremezclan con la banda sonora de su vida y con las películas que le han marcado hasta que llega al lugar exacto donde desea acabar con todo:

Consigue llegar al descampado arriba de la Fuente del Cuento y aparca. Se queda Francis dentro del coche (...) No va a hacérselo ahí. No como un vagabundo. No. Él fue Johnny Thunders una noche. Así que deja las llaves puestas. Saca la cinta del *Doolittle* y se la lleva consigo. Tiene cinco, diez minutos de bajada hasta la plaza Catalana.

Allí frente al quiosco donde Manolo se dejaba robar sobres de cromos y donde Juan Antonio y él compraron el especial del *Popular 1* de la muerte de Lennon. Allí donde esperaba que llegara Liz a las cinco en punto, con el pelo aún mojado y esa sonrisa recién colgada nada más verle. Allí donde quedaba con Spike y el resto de la banda. Allí donde, de chavales, quedaban para ir a los campos de fútbol al lado de la parroquia. Ha de ser ahí⁶⁴³.

Frente a los recuerdos que este espacio trae a Francis del pasado, la plaza del presente, de noche, se muestra desierta y aún tiene el feo monolito de piedra, cuya agua (al contrario que la de la piscina de Don Damián ya mencionada) siempre fue fresca y buena. Se trata de agua “pura”, relacionada con la niñez del protagonista, con sus

⁶⁴⁰ YFJT, capítulo 45

⁶⁴¹ Íbidem, capítulo 45

⁶⁴² Íbidem, capítulo 47

⁶⁴³ Íbidem, capítulo 47

memorias felices. Y en ese espacio se enfrentan el Francis del presente, que representa las ganas de vivir por sus hijos y por la música que aún quiere escuchar y tocar, y el Mr. Frankie del pasado, símbolo de la muerte y la rendición, de las ganas de acabar con todo.

Espacios de conspiración

En *No llames...* encontramos otro espacio prototípico de la novela negra, un espacio de conspiración donde Max y Cristian negocian el asesinato de Gero. En principio ambos han quedado en la plaza Castellana –que se encuentra cerca del barrio de Guinardó– para que Max pague a Cristian. Es por la noche y la plaza se muestra sólo habitada por palomas y borrachos. Sin embargo, para hablar del trato, Cristian decide ir a un sitio más aislado. La zona donde se encuentran, en la que Cristian se maneja mejor que Max, se muestra como oscura y solitaria, con algunas prostitutas, por lo que a nadie extraña que Max se desnude para demostrar que no lleva micrófonos ni grabadora. Finalmente, ambos se dirigen a un bar que Cristian conoce, ya que las calles han comenzado a llenarse de gente: “Entran en el Groucho y, aunque el local está vacío, suben al piso de arriba no sin antes pedirse un par de cafés. El malcarado camarero con tatuajes en brazos y cuello, parece reconocer a Cristian pero sin ubicarlo en ningún sitio”⁶⁴⁴. Así pues, de nuevo un bar aparece como espacio propio de la conspiración para los delincuentes en una obra negra de estructura no indagatoria.

Espacios de los delincuentes/víctimas

Los espacios que frecuentan los protagonistas de las novelas de Zanón tienen un importante papel, ya que se trata de novelas de personajes, en las que tienen gran relevancia los caracteres y las vivencias de todos ellos. En este sentido, aquellos espacios clave en las novelas, en tanto espacios frecuentados o importantes para los personajes, funcionan de modo similar a como lo hacen los espacios de búsqueda en las novelas de estructura detectivesca, poniendo de relieve el ambiente en el que se fraguan los delitos y crímenes y la realidad urbana en la que tienen lugar.

En ambas novelas, como se ha visto, los protagonistas viven en barrios periféricos de la ciudad de Barcelona. En el caso de Raquel, aunque en el pasado tuvo una familia y una

⁶⁴⁴ NLAC, capítulo 24

vida ordenada, a causa de las drogas y las malas compañías lo perdió todo. Una vez en Barcelona conoció a Bruno, con quien su situación ha mejorado poco a poco:

Bruno la sacó de los cajeros. Primero fueron a vivir a los coches del descampado del club de fútbol sala Meiland, en el Vall d'Hebron. Era un progreso. Cualquiera que esté en la calle lo sabe. (...) Todo se estropeó un día que ella y Bruno discutieron (...) De vuelta a los cajeros. La suerte hizo que no pasara mucho tiempo antes de cruzarse con el negro Astatke, que les alquiló una habitación en una nave industrial abandonada, donde él almacenaba chatarra⁶⁴⁵.

De la nave industrial Bruno y Raquel se mudarán a un piso que él consigue gracias a algunos contactos en un barrio decente. Se trata de un piso en las Casas Baratas, en el barrio de la Verneda, cerca de la avenida Guipúzcoa, “de alguien que tuvo que salir sin llevarse nada y para no volver”⁶⁴⁶. Ambos personajes han ido pues medrando dentro de la ciudad, siendo su gran logro obtener de forma ilegal una vivienda en un humilde barrio de las afueras⁶⁴⁷, el mismo que visitaran Petra Delicado y su compañero durante sus pesquisas, impresionada ella por los jóvenes desheredados que allí vivían y la miseria de sus vidas.

Cristian, por su parte, también ha dormido en cajeros y en la nave de los nigerianos, pero durante la novela acaba por vivir en un piso de los padres de su amante Mireia: “un agujero que no pueden alquilar, un agujerillo cerca de su bar, en Amílcar, casi dando a plaza Catalana”⁶⁴⁸, es decir, en pleno barrio del Guinardó. Es evidente la miseria en la que viven Bruno, Raquel y Cristian que, aunque gracias a sus extorsiones ganan dinero, se mueven en un mundo de vicios y degradación. Los tres pasan su tiempo libre sobre todo en locales de ocio, donde conocen a los dueños y al resto de clientes habituales. Así, frecuentan el bar donde trabaja Mireia, la tradicional bodega Mauri, desde donde Cristian realiza a menudo sus llamadas de chantaje:

Ahora están en el local de Mireia, el Mauri, una sucia peña del Barça que ejerce también de bar y donde siempre, sea por una cosa o por otra, hay jaleo. La decoración es como la de las viejas bodegas de antaño, con enormes cubas de vino –probablemente vacías desde hace lustros–, fotos de modelos y cantantes –probablemente muertos también desde hace lustros–, carteles de corridas de toros y de grandes proezas deportivas del club desde el principio de los tiempos⁶⁴⁹.

⁶⁴⁵ NLAC, capítulo 4

⁶⁴⁶ Íbidem, capítulo 9

⁶⁴⁷ En Barcelona existen cuatro barrios de “Casas Baratas”, todos ellos en procesos de remodelación. Aquí podría referirse la narración a la barriada de Bon Pastor, muy cercana a la avenida indicada.

⁶⁴⁸ NLAC, capítulo 19

⁶⁴⁹ Íbidem, capítulo 11

Este local es uno de los favoritos de los personajes, que pasan allí mucho tiempo, a menudo discutiendo Bruno con los parroquianos magrebíes. También allí será donde Max encuentre a Cristian para ofrecerle el peligroso trabajo que puede cambiar su vida.

Otro de los locales más visitados por los protagonistas de *No llores...* es el bar de Joan, que al contrario que el Mauri, no es esencialmente catalán, sino que representa el aumento de la inmigración china en Barcelona y su presencia en el negocio de la restauración, pues está regentado por una familia de esta nacionalidad. El bar de Joan está en el barrio y allí pasan muchas noches sobre todo Bruno y Raquel, que lo encuentran “barato y funcional”. Por eso, la calidad de las bebidas que consumen allí es mucho peor, como reflexiona Cristian, asociando el carácter de “copia” del bar con su mala calidad:

No está mal el bar. El problema es que acaba recogiendo con sus redes la morralla que deja atrás el bar de Mireia. Todos aquellos que han sido echados de allí, que han dejado una cuenta pendiente o, como en su caso, han hecho daño a la *pubilla* acaban viniendo aquí. En los Juanes todo es peor: el café, el alcohol, las tapas... pero mucho más barato. La televisión también es peor. Sobre todo el fútbol. Se les llena el bar, pero es evidente que no entienden de qué va todo aquello⁶⁵⁰.

La importancia del barrio como espacio donde tienen lugar las vidas de los personajes es evidente también en la rivalidad de los bares, recogiendo uno a los clientes echados del otro. Asimismo, se evidencia la cada vez mayor globalización de la ciudad con la llegada de personas de otros países que abren negocios muy competitivos y, aunque se percibe la simpatía de los personajes por el bar tradicional español, se observa que sus necesidades económicas les obligan a acudir con frecuencia a los locales más baratos..

Los personajes de esta novela, como se ha señalado, pasan mucho tiempo nocturno en estos locales bebiendo, drogándose, y en el caso de Bruno a menudo también jugando. Los tres aman la noche y sus excesos, que les hacen sentirse jóvenes y vivos, como reflexiona Bruno, citando tópicos clásicos asociados a la ciudad nocturna:

Que le gusta la noche. Le gusta estar bebido de noche, cuando la ciudad es de los ladrones y los amantes, de los gatos y los camiones de la basura. Le gusta la noche en la ciudad, cuando miras arriba y no ves ni una jodida estrella. Le gusta la noche en que fue joven, y que es la misma cada noche, la misma, mientras él tenga bemoles para seguir bebiendo, para vivir en la calle...⁶⁵¹

⁶⁵⁰ NLAC, capítulo 27

⁶⁵¹ Íbidem, capítulo 9

La ciudad de los personajes es, pues, esta ciudad nocturna que sólo habitan unos pocos y que pueden hacer suya cuando está desierta y ellos influidos por el alcohol y las drogas.

La novela *No llames...* comienza con una reflexión del narrador omnisciente acerca de los recuerdos de Cristian cuando abandone Barcelona, de la que seguramente sólo recordará sus aspectos positivos, añorando la ciudad que, sin embargo, no siempre le ha tratado bien. Estos aspectos positivos se relacionan también con la noche y la droga:

Al olvidar mal sólo recordará aquellos momentos en los que Barcelona y él se llevaron bien. Recordará aquellas trampillas y aquellos toboganes que, de repente, se abrían bajo sus pies, de noche, en esta ciudad líquida. Recordará cuando la droga fluía como un río enloquecido y todos reían y consumían y volvían a reír y a consumir. Recordará motos ruidosas en callejones del Gótico. Recordará cuando la luna se quedaba atrapada en su vaso de ginebra⁶⁵².

La ciudad que Cristian no recordará, la ciudad negativa, es la de los “pijos”, la de quienes lo miran con superioridad, la de los ricos. Esta última se compara en la obra con la ciudad fascista, de las componendas, del “*parlem?*” (es decir la de las diferencias con el gobierno central en Madrid), que contrasta con la ciudad amada del protagonista:

...sí la ciudad desierta, de madrugada, volviendo a casa. La de las calles mojadas. La eterna derrotada. (...) la de las sombras en los rincones, la metrópolis anónima, la de los héroes fusilados contra las paredes, la de las rumbitas y las canciones eléctricas, la de la noche de Reyes. La Barcelona que pone en marcha las cafeteras al punto de la mañana. La de las plazas sin agua en las fuentes. La de los mercados sobre sus lechos de hielo, sangre y peces grises. La de las iglesias vacías, la de las flores encerradas, sin oxígeno, en tumbas de plástico⁶⁵³.

El mundo de la noche se entremezcla así con la historia de Barcelona como ciudad vencida tras la guerra civil y con algunos elementos de la ciudad humilde, trabajadora y atea⁶⁵⁴. La ciudad de Cristian es, pues, no sólo la ciudad de las drogas y la noche, sino también la de la gente humilde perdedora de la guerra y de la historia en general. La ciudad de Cristian es una ciudad “líquida”, inestable, en constante flujo, heterogénea, azarosa... una ciudad que los poderes políticos, como señala Delgado, pretenden

⁶⁵² NLAC, capítulo 0

⁶⁵³ Íbidem, capítulo 0

⁶⁵⁴ En este sentido, no ha de olvidarse la gran trascendencia que han tenido los saqueos de iglesias y la exposición pública de cadáveres de religiosos durante la Semana Trágica de 1909 y la Guerra Civil española. Para un análisis de estos hechos en relación con la imagen de Barcelona cf. RESINA (2003b): “From Rose of Fire to City of Ivory” en RESINA, J. R. e INGENSCHAY, D. (eds.): op. cit., 75-122

controlar y negar⁶⁵⁵. La ciudad de Cristian no es, por lo tanto, la Barcelona logotipo que se vende al exterior.

Max, el cuarto personaje protagonista de *No llames...* procede de un entorno totalmente diferente al de Bruno, Raquel y Cristian. Como se señala en la novela, él puede permitirse con su salario el alquiler de su piso en la calle Mandri, calle existente en la urbe real y situada en la próspera zona de Sant Gervasi i la Bonanova, según la narración “un barrio de vecinos educados con fines de semana de poblado fantasma”⁶⁵⁶. Con su esposa, de quien vive separado, vivía en una casa independiente también en la parte alta de la ciudad, adonde regresa de vez en cuando para observar a sus hijos y a su ex mujer desde el coche, sintiendo entonces una cierta nostalgia del estatus social que significa haber tenido una casa de esas características y que nunca volverá a alcanzar porque “un hombre como él solo puede ganar dinero para levantar una casa en la parte alta de la ciudad una vez, nunca dos”⁶⁵⁷.

Aunque Max procede de un entorno socioeconómico absolutamente diferente, tiene en común con los demás protagonistas de la novela su ocupación de los espacios periféricos de la ciudad, que es paralela a su “marginación” social dentro del grupo en el que se había situado durante su matrimonio. La naturaleza de su relación con Merche le ha aislado de dicho grupo y hace a ambos amantes tener que esconderse para citarse. Por eso, una vez descubierta la relación por parte de Gero, por fin Max decide encontrarse con ella (aunque no siguen juntos) en una acogedora cafetería de la céntrica calle Enrique Granados, para por fin habitar con ella el corazón de la ciudad, dando carácter oficial y legítimo a su relación. Merche, sin embargo, quiere permanecer junto a su marido, lo que destroza a su amante. Buscando olvidar Max acude al bar de alterne Sheik, encima de la ronda del Guinardó. Este acercamiento geográfico a la zona donde habitualmente se mueven Cristian y los demás es paralelo a la planificación del asesinato.

Al final de la obra Merche y Max viven juntos en Font d'en Fargues, entre el Guinardó y el Carmelo, de modo que se prueba el éxito del sangriento plan de él, a la vez que su recorrido por la urbe termina cerca de la zona donde se han movido siempre los demás protagonistas de la obra, aunque como él deseaba, en una próspera zona residencial.

⁶⁵⁵ Véanse Delgado, Manuel (2005) op. cit. Y del mismo autor *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*, Medellín, Ed. Universidad de Antioquía, 1999.

⁶⁵⁶ NLAC, capítulo 3.

⁶⁵⁷ Íbidem, capítulo 10.

Las vidas de Max y Bruno (testigo de los asesinatos) se cruzan por última vez en el hospital Clínico, adonde cada uno ha acudido por un motivo. El final de la obra viene a señalar así a los habitantes de la ciudad como seres asociados a la enfermedad, física en el caso de Raquel, cuya muerte por hepatitis es la causa de la visita de Bruno al centro médico, y enfermedad de tipo mental en el caso del pequeño David, traumatizado por las muertes de su padre y de su hermano. Igualmente, se incide en la cercanía física y moral de ambos personajes, pese a ser tan distintas sus procedencias y trayectorias vitales.

En *Yo fui...* también cobra un papel primordial el barrio de Horta-Guinardó, de donde es Francis y adonde regresa para vivir al mismo piso donde creció tras haberle llevado su carrera musical fuera del barrio durante años:

Su vida de chaval y de joven hasta que puso tierra de por medio se desarrolló en los barrios de Horta-Guinardó. Dos barrios unidos por un guion de decisión municipal pero que poco tenían que ver entre ellos. Horta tenía una inquebrantable alma de pueblo mientras que el Guinardó la tenía de ciudad dormitorio: peluquerías, talleres y puticlubs. En Horta estuvieron sus abuelos, sus tías maternas y sus primeros juegos por las calles del Vent, Martí i Alsina y Tajo. En el Guinardó su casa, sus primeras novias, sus camaradas de la adolescencia⁶⁵⁸.

Por lo tanto, el personaje de Francis se define por su pertenencia a un barrio de la periferia de Barcelona y por su procedencia humilde. Su padre vive en la calle Varsovia, cerca de la plaza Guinardó en un piso “con ascensor ruidoso, techos blancos y ventanas que se abren mal y se cierran peor”⁶⁵⁹.

Tras contactar con su hermanastra Marisol, Francis consigue un empleo en el bingo La Verneda⁶⁶⁰, donde también trabajan Xavi y Marisol y uno de los espacios donde más tiempo pasan, por tanto, los personajes. El bingo pertenece a Don Damián y está situado en el barrio que le da nombre y que Francis considera tan semejante al suyo que ya sabe lo que espera ver en él: “Como si no supiera qué iba a ver en aquel barrio tan parecido al suyo, a todos los alejados del centro, del santurrón de Gaudí y las cafeterías de diseño”⁶⁶¹. Esta visión del protagonista pone de manifiesto su distanciamiento de la Barcelona más emblemática, la ciudad turística en la que los edificios de Gaudí

⁶⁵⁸ YFJT, capítulo 5

⁶⁵⁹ Íbidem, capítulo 2

⁶⁶⁰ Que remite a un espacio real en el barrio del mismo nombre, como señala el propio autor en el vídeo titulado “Así es la Barcelona de *Yo fui Johnny Thunders*” que acompaña al artículo de AYÉN, X. (2014): op. cit. [Consultado el 20-02-2015]

⁶⁶¹ YFJT, capítulo 11

constituyen un gran atractivo junto con los locales de diseño. Como los tres amigos protagonistas de la novela anterior, la ciudad con la que Francis se siente identificado es la de los barrios humildes de la periferia, con rasgos similares entre sí.

En estos barrios cobran gran importancia los locales de ocio, sobre todo como espacios de memoria para Francis, destacando el bar Quimet⁶⁶² en plaza Eivissa, adonde acude el protagonista nada más llegar al barrio para descubrir que ya no conoce a nadie y nadie lo conoce a él. Sin embargo sí es allí donde consigue algo de información acerca de sus antiguos amigos, hasta que encuentra a Álex Dalmau. Al contrario que en otras zonas de la ciudad, en el barrio los locales no cambian tan rápido de manos y el Quimet sigue en su sitio, regentado por el hermano del antiguo dueño.

Hay sin embargo un espacio al que habrá de acudir Francis varias veces a lo largo de la novela y en el que se siente fuera de lugar: se trata de la Ciudad de la Justicia⁶⁶³, donde tiene lugar el proceso por la pensión de sus hijos. Para acudir allí el protagonista ha robado un traje, con la intención de causar buena impresión. Este espacio es descrito como un “laberinto que intimida a Francis”⁶⁶⁴, que compara la eficacia aparente del lugar con su chapucera vida, a la vez que reflexiona sobre lo obsceno de la despreocupación de abogados y otros trabajadores de dicho lugar.

Las personas que, como el protagonista, son justiciables, también llaman su atención, convirtiendo a la Ciudad de la Justicia en un microcosmos representativo de la sociedad a través de sus delitos o crímenes:

También anda por allí la gente justiciable, algunos con trajes y pinta de tener posibles, pero también los embutidos en chándal de colorines, gitanos rumanos o autóctonos con sus familias, jerséis de mercadillo, niñas con sus héroes quinquis, gente de los desahucios, víctimas de accidentes de tráfico, los que trapichean, los que se quieren divorciar y los que aún esperan una segunda oportunidad. Las viejas locas, los hijos de puta oscuros y los de chaleco amarillo, cumpliendo los servicios sociales, tratando de dirigir a los extraviados⁶⁶⁵.

Parece quedar claro tras esta visión que todo tipo de personas han de acudir a la justicia como víctimas o culpables de los casos más variados, de modo que este espacio une a todos sin distinguir su procedencia.

⁶⁶² Espacio que también remite a un espacio real. Cf. AYÉN (2014).

⁶⁶³ En funcionamiento desde 2008, este conjunto de edificios de diferentes colores y alturas diseñado por Fermín Vázquez y David Chipperfield está situado entre los términos municipales de Barcelona y L'Hospitalet de Llobregat.

⁶⁶⁴ YFJT, capítulo 10

⁶⁶⁵ YFJT, capítulo 10

Por último, aparece un espacio en esta novela que resulta de gran importancia para el personaje de Marisol y sus allegados, así como para Álex Dalmau, pues ambos habrán de estar ingresados en el hospital Vall d'Hebron tras ser atacados. Este hospital está situado precisamente en la zona donde tiene lugar la acción, en el distrito de Horta-Guinardó. Aunque en las novelas de Zanón la ciencia no juega ningún papel (como se ha observado, por ejemplo, en las obras de Giménez Bartlett), la aparición del hospital en las dos novelas aquí estudiadas parece incidir en los aspectos de la enfermedad y la violencia en la ciudad. Por otra parte, ha de destacarse el carácter negativo de los dos espacios estatales que aparecen en las dos obras: el hospital y la Ciudad de la Justicia. Carácter negativo en tanto se trata de edificios a los que se acude sólo por necesidad y no por gusto, y negativo en cuanto en ninguno de ellos ven satisfechas sus expectativas los protagonistas de las obras.

CONCLUSIONES

La Barcelona actual, ciudad en crisis

Situadas en Barcelona, ciudad que cuenta con la presencia más poderosa dentro de los ambientes de la novela negra española, las novelas de Carlos Zanón se caracterizan por situar su acción y otorgar el protagonismo a una zona periférica de la capital catalana, lejos física y socialmente del centro más conocido internacionalmente y en el que, por lo general, se ha situado el género negro barcelonés. Los protagonistas de las obras se sitúan, igualmente, al margen; se trata de humildes habitantes del distrito de Horta-Guinardó, sumidos en vidas fracasadas y próximas al delito y que, a lo largo de las obras, se verán involucrados en crímenes sangrientos. La topografía del crimen de estas obras es, por lo tanto, lo que podemos llamar una “topografía de las afueras”, compuesta por espacios alejados de los centros de poder, turismo, consumo, etc..., más visibles de la ciudad. En este sentido, las novelas de Zanón pretenden otorgar visibilidad a esa(s) otra(s) realidad(es) que existen dentro de la ciudad. Aún es más, las novelas “ignoran” las zonas del centro y su cara más conocida, que apenas aparecen mencionadas ni cobran un papel relevante, al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en *Ciudad Rayada* de Mañas donde, como hemos observado⁶⁶⁶, el protagonista sí sale por el centro y lo conoce bien, si bien ofrece una visión irreverente de esta parte de la ciudad. Los

⁶⁶⁶ Cf. página 118 de este trabajo

personajes de Zanón viven y se mueven casi siempre solamente por su “barrio”, donde conocen los locales y a sus dueños y donde se sienten en casa. Solamente abandonan su zona por motivos de trabajo o arrastrados por otros personajes.

Por otra parte, los personajes de Zanón en ningún caso muestran amor o adicción por la ciudad en la que viven, que se muestra despiadada con sus habitantes y a la vez frustra sus intentos de huida. Barcelona aparece sumida en una crisis que deja al descubierto los delitos urbanísticos cometidos y lo desigual de sus consecuencias para sus habitantes. Los espacios del crimen en estas novelas son, así, a menudo simbólicos de “crímenes contra la ciudad” a la vez que son espacios en los que se cometen actos violentos en las novelas. En cualquier caso son muy variados, tanto en lo referente a su localización en la urbe, como a su tipología (públicos, privados, abiertos, cerrados), ya que toda la ciudad se erige en espacio del crimen: no solamente en tanto proporciona los efímeros y destructores placeres de la droga y el alcohol, sino también en cuanto espacio en plena crisis que castiga a sus ciudadanos, representados en los protagonistas y sus familias y amigos; representados, pues, en el distrito donde estos se sitúan. En este sentido, las novelas proporcionan nuevos espacios simbólicos de la crisis financiera que se convierten en espacios del crimen, como unas obras que nunca llegaron a terminarse o un aparcamiento privado medio vacío.

Las novelas de Zanón ofrecen, pues, como las de Vázquez Montalbán, una división en la ciudad entre “vencedores” y “vencidos”, pero ya no se trata de categorías vinculadas con la historia de España, sino con el sistema económico actual, gracias al cual algunos se enriquecen y otros lo pierden casi todo. Al igual que los personajes se sienten alejados de la política, las novelas parecen poner de manifiesto la gran distancia entre el discurso oficial y la realidad inmediata en barrios como el que habitan los protagonistas. Si las obras de Vázquez Montalbán muestran una íntima relación con la política, las de Zanón parecen querer ignorar este aspecto para mostrar una realidad urbana sin ofrecer una explicación histórica ni una posible alternativa. Todos los personajes se convierten en víctimas y verdugos y representan la lucha por la supervivencia, sin representar ningún modo de vida ni ideología ejemplar (o todo lo contrario). La única conclusión que se puede obtener de estas obras es la perpetuidad de la injusticia del sistema económico y social actual y la dificultad de sobrevivir en la ciudad para quienes se encuentran en el lado menos favorecido.

No obstante, la crisis financiera no es el único fenómeno que afecta a Barcelona en estas obras, que muestran una urbe que también ha de adaptarse a los efectos de la globalización y de la inmigración procedente de diferentes países (mientras que los personajes protagonistas y sus familiares representan la inmigración a Barcelona desde otras regiones de España en el pasado). De nuevo, en lo que respecta a estos aspectos, el foco se sitúa en la realidad que experimentan los personajes, siempre ajena a los mensajes políticos oficiales.

La distancia entre las vidas de los personajes y aquellos que toman las decisiones que pueden afectarles se simboliza en el extrañamiento de estos cuando se sitúan en espacios estatales, como Francis en la Ciudad de la Justicia, o Bruno en el hospital Clínico, a cuyos responsables culpa de la muerte de su mujer. La práctica ausencia de espacios emblemáticos de la ciudad condal en las obras refiere también a la ausencia de consecuencias positivas del Estado (y de sus “productos”, tales como el turismo o las reformas en la ciudad) para los personajes de las novelas.

4 LOS ELEMENTOS URBANOS DE LA TOPOGRAFÍA DEL CRIMEN EN LA NOVELA NEGRA ESPAÑOLA DE MADRID Y BARCELONA

El análisis de la obra de todos los autores estudiados en este trabajo ofrece una visión representativa de las diferentes funciones y significaciones que diferentes espacios pueden adquirir en la novela negra. Como se ha señalado en la hipótesis, la representación de los diferentes espacios y los valores semánticos que estos adquieren dependen de las características generales de cada obra, tales como su intencionalidad, su estética y el momento histórico en que estas aparecen. En este sentido, las novelas elegidas lo han sido también por su relación con su momento de aparición, contemporaneidad en muchos casos expresada a través de la representación del espacio urbano.

A continuación nos proponemos realizar un repaso a los elementos urbanos que mayor presencia han mostrado en las obras estudiadas, que seguiremos clasificando en públicos, privados y fronterizos. La observación de estos espacios a través de las novelas de todas las épocas y de ambas ciudades –Madrid y Barcelona– permitirá encontrar semejanzas y diferencias en sus significados más allá de temporalidades y espacialidades concretas. Se verá, por tanto, qué espacios mantienen unas connotaciones determinadas y cuáles no, así como qué aspectos simbolizan y en qué medida el momento histórico o su situación en una u otra ciudad han influido en dichas connotaciones o significados, o no.

Espacios públicos

- El bar y otros locales de encuentro

El bar es un espacio primordial en la novela negra, que destaca especialmente como espacio de búsqueda en las obras aquí estudiadas. En aquellas novelas protagonizadas por uno o varios investigadores, a menudo sirve como espacio que caracteriza al protagonista, aportando información sobre sus gustos y su estatus social. Tal es el caso en la obra de Juan Madrid, donde se destaca el carácter popular y sencillo, apto para cualquiera, que Toni Romano busca en un bar, de modo similar a como lo hace Carlos

Clot en la obra de Reig⁶⁶⁷. En la obra de estos autores el bar como espacio de trabajo del investigador/detective se constituye por una parte en un espacio que conserva el sabor local, escapando a la globalización y, por otro, en un espacio que representa la inclusión social, la heterogeneidad y mezcla de grupos sociales, frente al elitismo y la “guetización” u homogenización –en cierto modo también señal de la globalización– de la que estas obras se hacen eco.

En contraste, la obra de Giménez Bartlett destaca lo anticuado y machista de este tipo de locales, mostrando la mujer protagonista preferencia por bares o restaurantes menos “típicamente españoles” –desde su propia percepción–, es decir, menos ruidosos y más limpios. Evidentemente, como espacio de búsqueda que representa a la sociedad, este tópico literario sirve a la articulación de aspectos de tipo sociopolítico y, en este sentido, la obra de la autora albaceteña se separa conscientemente de la de sus antecesores para poner de manifiesto su carácter conservador, en una postura que coincide con todo el planteamiento de sus novelas, que tratan de subvertir el viejo modelo de novela negra desde un punto de vista femenino. En este sentido, la protagonista también destaca la ausencia de clientela femenina en los bares tradicionales.

La obra de Vázquez Montalbán se sitúa quizás entre estas dos tendencias, pues su protagonista Carvalho, si bien frecuenta bares populares donde se encuentra con confidentes y conocidos en la popular zona del centro de Barcelona donde trabaja, también concede gran importancia a la calidad de la comida, lo que a menudo le lleva a acudir a locales de tipo más refinado e internacional, representativos de un carácter burgués pero también auténtico, en tanto los ingredientes de calidad y el cuidado puesto en respetar ciertas convenciones de la cocina tradicional simbolizan lo local frente a lo global, turístico, y hasta cierto punto falsificado o pervertido.

La obra de Mañas protagonizadas por la pareja de policías Pacheco y Duarte da cuenta de una ciudad globalizada con carácter de no-lugar en la que los únicos espacios de ocio que visitan los investigadores, o bien pertenecen a una franquicia, o bien son locales nocturnos con características diferentes a las de los bares frecuentados por los detectives anteriores, pues se trata de locales impersonales donde el hedonismo (bailar, drogarse, tener sexo) se impone a cualquier tipo de comunicación.

⁶⁶⁷ Mientras que en el caso de Juan Madrid hablamos de una novela negra en su sentido clásico, en Reig es evidente la distancia irónica respecto al género, de modo que se puede afirmar que el papel de cualquier elemento convencional “negro” en su obra adquiere una función paródica respecto a obras como las de Juan Madrid.

En las novelas que no están protagonizadas por investigadores (*Ciudad Rayada* y las novelas de Zanón) el bar adquiere un carácter diferente; aunque sigue siendo un espacio que muestra la sociedad y que tiene gran importancia como espacio de reunión para los personajes, la imagen que ofrece es la del delito y el vicio donde se dan fenómenos como la venta y consumo de drogas, la prostitución o el juego (legal o ilegal). En estas obras el bar se muestra asimismo en su faceta de espacio de conspiración criminal.

Cabe destacar la importancia del bar como espacio donde conservar el sabor local o tradicional especialmente en las obras situadas en Madrid, lo que parece estar relacionado con el casticismo vinculado a la capital española. Así, en las novelas situadas en dicha urbe que se hacen eco de la globalización, el bar tradicional se constituye en el único espacio que conserva el carácter genuino y que, por ese motivo, posee un carácter positivo para los protagonistas. En las novelas situadas en Barcelona, a menudo el bar se convierte en espacio vinculado al carácter mediterráneo de las obras: espacio donde pasar largas horas de asueto durante las cuales la bebida y la comida ayudan a olvidar los casos que se investigan.

Otros locales de ocio que aparecen en las obras estudiadas son los restaurantes, sobre todo en las obras de Vázquez Montalbán y Giménez Bartlett, en las que los investigadores acuden allí o bien para discutir sobre sus casos, o bien para hablar con confidentes o sospechosos. Estos espacios contribuyen, de nuevo, a ofrecer la imagen de ciudad mediterránea, donde los placeres asociados al paladar ayudan a olvidar los aspectos desagradables del trabajo y de la ciudad.

Si el restaurante es un espacio asociado al investigador y, por tanto, a aspectos positivos, el club, espacio típico de la noche y propio del hedonismo en forma de sexo o drogas, aparece en las obras de Juan Madrid, José Ángel Mañas o Carlos Zanón siempre como espacio negativo, asociado a los criminales y donde se dan las características opuestas al bar: el anonimato, la falta de comunicación, la sordidez. De modo similar se mencionan en la obra de Madrid y en la de Mañas sendas saunas como espacios asociados al sexo anónimo, donde hombres poderosos llevan una vida oculta.

- El centro comercial

Espacio por excelencia de la ciudad posmoderna, el centro comercial aparece en la obra de todos los autores mencionados en este trabajo a partir de los años noventa y siempre con una connotación negativa, en su faceta de espacio de consumo y símbolo de la

globalización (con locales pertenecientes a grandes cadenas internacionales) y de la ciudad posmoderna. Este carácter viene señalado tanto por su asociación a zonas suburbanas como por su carácter homogeneizador y que cumple las características de Augé para constituir un no-lugar: no tiene relación alguna con la ciudad donde se sitúa, ni dice nada acerca de su historia ni identidad. En este sentido, resulta especialmente idóneo para representar la pérdida de espacios de memoria en la urbe como hace Reig, en cuya novela la mención a un centro comercial viene a señalar los cambios que se están produciendo en la ciudad, convirtiéndola en un espacio impersonal y repleto de establecimientos con una finalidad puramente hedonista y de consumo.

En *Ciudad Rayada*, de Mañas, se incide precisamente en la faceta del centro comercial como espacio de consumo, esparcimiento y diversión para una juventud que lo posee todo desde el punto de vista material, pero que carece de ideología o motivaciones políticas, lo que concuerda con la visita a un espacio como este, con funciones claramente tranquilizadoras y homogeneizadoras⁶⁶⁸. Así, Kaiser y sus amigos acuden al centro comercial de Arturo Soria para divertirse, en línea con la juventud que la obra refleja. Finalmente, el aparcamiento del centro comercial de la Moraleja (no-lugar dentro de un no-lugar) se convierte en espacio de un crimen, al ser asesinado allí el Barbas.

También las obras situadas en Barcelona se hacen eco de la proliferación de este tipo de espacios en la metrópoli, marcándolos negativamente como espacios del delito. Así, en una obra de Alicia Giménez Bartlett no analizada aquí, *Nido vacío*, la trama comienza cuando a la inspectora le roban el bolso en un centro comercial que detesta y al que sólo ha acudido como emergencia. En *Yo fui Johnny Thunders*, de Zanón, es en el Heron City (versión más actual del “mall” estadounidense, con características de pequeño parque temático simulando una ciudad falsa dentro de la ciudad) donde Francis y otros pequeños delincuentes roban ropa para Don Damián. Esta novela viene a señalar otro de los rasgos de los centros comerciales (en este caso, aquellos situados en zonas urbanas): su falta de relación con la ciudad en la que se sitúan, de modo que los delitos cometidos por estos delincuentes, que revenden lo robado en mercadillos de barrios humildes, constituye una especie de venganza de aquellos que no pueden permitirse el acceso a semejantes espacios pese a tenerlos tan cerca.

⁶⁶⁸ Cf. DI BIASE, E. (2010): “El centro comercial: un mundo en venta”. EN: POPEANGA, Eugenia (coord.): op. cit., 139-156

- El descampado

En todas las obras analizadas se observa la preeminencia como espacios del crimen de aquellos que se corresponden por sus rasgos con los no-lugares descritos por Marc Augé. Así, el descampado se muestra como un espacio prototípico de aparición del cadáver en las obras de Vázquez Montalbán y Giménez Bartlett y de asesinato en la obra de Mañas. También como espacio de violencia se muestra el descampado en *No llames a casa*, de Zanón, adquiriendo además un significado especial como prototípico de la ciudad actual, fruto de la crisis inmobiliaria y financiera. Así, los dos descampados donde sufren sendas palizas los protagonistas se erigen en espacios de la especulación inmobiliaria y, por extensión, en espacios de la crisis, donde los golpes físicos sufridos son paralelos al golpe económico y moral que dicha especulación ha supuesto para los ciudadanos que representan Bruno y Cristian. Esta connotación se asemeja a la del descampado donde aparece el cuerpo de Carlos Stuart Pedrell en *Los mares del Sur* de Vázquez Montalbán, junto a un edificio en obras que viene a ser premonitorio de las causas más profundas de la muerte de este personaje, relacionadas con su papel como promotor urbanístico.

En la obra de Mañas los descampados también hacen referencia a errores relacionados con el urbanismo, en este caso con la falta de planificación y el abandono de ciertas zonas de la ciudad, marcadas por la degradación y el delito.

Sin duda, la aparición del descampado como espacio del crimen incide en el tópico de este espacio aislado –tierra de nadie en plena urbe– como apto para el crimen. Sin embargo, en muchas de las novelas estudiadas, esta imagen va más allá; el descampado se erige en representación del “mal urbanístico” y por lo tanto los crímenes allí cometidos son consecuencia de ese “mal”, que ha dado lugar a semejantes espacios en la ciudad.

Espacios fronterizos

- Los aparcamientos y las naves industriales

Otros espacios con características de no-lugar que aparecen como espacios del crimen, tales como el aparcamiento y los polígonos industriales, de modo similar al descampado representan un tipo de urbanismo que da lugar a espacios aislados y deshabitados en medio de la ciudad. En las novelas se destaca su carácter prototípico como espacios del

crimen o asociados a los criminales, contrapuesto no obstante en la obra de Madrid y de Zanón a su cualidad de vivienda para Yumbo (un parking) y para Bruno y Raquel (una nave industrial), respectivamente. De este modo se pone de relieve la permeabilidad del concepto de no-lugar, mostrando diferentes visiones de los espacios, que pueden ser fríos no-lugares prototípicos como espacios del crimen, y a la vez constituirse en hogares para personajes positivos de las novelas, que representan a las capas más desfavorecidas de la sociedad.

Los aparcamientos que aparecen en las obras adquieren, además, características diferentes en cada una de ellas en función de su momento de aparición; en la obra de Juan Madrid se trata de un aparcamiento subterráneo público en el centro de la ciudad, un subsuelo real y simbólico, representativo de cambios hacia una ciudad más práctica y moderna; en la obra de Mañas, el asesinato se produce en el aparcamiento de un centro comercial, construcción prototípica de la ciudad globalizada y dedicada al consumismo que se muestra en *Ciudad Rayada*. En *No llames a casa* Gero y su hijo son asesinados en el aparcamiento privado del edificio donde viven que, como debido a la crisis está vacío, se convierte en el espacio ideal para cometer un asesinato, simbolizando pues una época cuyas características facilitan el crimen.

- La comisaría y otros espacios asociados al (in)cumplimiento de la ley

Lugar de trabajo (menos importante que la propia calle, no obstante) de los miembros de los cuerpos de seguridad del estado, la comisaría posee muy diferentes significaciones en las novelas en relación con el planteamiento ideológico de estas.

Así, en la obra de Vázquez Montalbán, cuyo protagonista es un detective privado que por sus convicciones y anterior empleo ha tenido en el pasado problemas con la policía, la comisaría es un espacio simbólico de la violencia del anterior régimen, espacio relacionado con palizas, torturas y una cierta solidaridad entre los arrestados, que lo eran a menudo por motivos políticos. Asimismo, la comisaría es metonimia de todo el sistema represor, en cuya transformación con la llegada de la democracia no cree Carvalho.

Similar significado tiene la comisaría en la obra de Juan Madrid, pues Toni Romano deja el cuerpo de policía precisamente por no comulgar con la injusticia del anterior régimen. Así, en *LANE* ha de acudir Romano varias veces a la Dirección General de

Seguridad⁶⁶⁹, muy cerca de su casa, para ayudar al subcomisario Frutos. Sus visitas allí recuerdan a Romano sus años de policía hasta que decidió abandonar por la corrupción que reinaba en el cuerpo y las injusticias que presenciaba, y muestra su escepticismo ante los cambios traídos por la democracia en este aspecto.

Otro edificio relacionado con el cuerpo de policía en la obra del escritor malagueño es la antigua comisaría donde trabajaba Romano, situada en la calle Daoíz, uno más de los edificios que han desaparecido de la ciudad y que forman parte del pasado perdido del protagonista que, como él mismo señala, no conoce en absoluto el moderno edificio de la calle de la Luna⁶⁷⁰ que la ha reemplazado y que es un símbolo más de “los nuevos tiempos” ante los que el protagonista muestra un irónico escepticismo.

En cambio, la comisaría se convierte en un espacio de trabajo más en las novelas de Giménez Bartlett, protagonizadas por una pareja de policías perfectamente integrados en la institución en la que trabajan. Así pues, de remitir al pasado de la represión franquista o la corrupción, este espacio pasa a constituir un edificio de oficinas más. De este modo, la autora albaceteña sitúa sus obras en el riguroso presente, sin evocar en ningún momento el pasado. Así se ponen de manifiesto los cambios sociales y políticos producidos en España (y en concreto en Cataluña), dando por terminado el proceso de transformación del cuerpo policial, formado en el presente por funcionarios demócratas que tienen sus despachos en un moderno edificio. Igualmente, en “Caso Ordallaba” la sede de la Brigada Provincial en la Plaza de Pontejos donde trabajan Pacheco y Duarte ofrece un tranquilo panorama de despacho.

En aquellas novelas protagonizadas por delincuentes y no por investigadores, tales como *Ciudad Rayada* y las dos novelas de Carlos Zanón aquí estudiadas, la comisaría aparece como referencia a un espacio familiar. Así, en el caso de Kaiser, este tiene como cómplice al Barbas, policía corrupto que trabaja en una comisaría del centro de Madrid, cuya zona controla con sus malas artes. En el caso de Bruno, protagonista de *No llames a casa*, sus pequeños delitos lo han llevado a menudo a una comisaría y a tener una relación de viejos conocidos con los mossos d’esquadra que a menudo lo detienen, al igual que le sucedía a Francis, protagonista de *Yo fui Johnny Thunders*, en

⁶⁶⁹ Se refiere a la sede situada en el edificio de Correos, en la Puerta del Sol (hoy en día sede la Presidencia de la Comunidad de Madrid). La Dirección General de Seguridad fue un organismo creado en 1886 para mantener el orden público. Este organismo, que existió hasta 1986, funcionó durante la dictadura franquista como instrumento de la represión.

⁶⁷⁰ Aún hoy una de las más conocidas comisarías del distrito centro de Madrid.

el pasado. En este sentido, las novelas protagonizadas por delincuentes se aproximan a aquellas que protagonizan los detectives privados en su visión de la comisaría, espacio que representa a los poderes del Estado, respecto a los cuales los protagonistas se sienten ajenos.

En la última novela de Zanón aparece otro espacio urbano relacionado con la ley y la justicia: la Ciudad de la Justicia de Barcelona, adonde ha de acudir Francis para litigar con su ex mujer por asuntos relacionados con la pensión de sus hijos. Este conjunto de edificios es visitado por personas que, como a la comisaría, acuden a declarar por problemas relacionados con la ley, y viene a simbolizar la lejanía entre este poder, que habita unos modernos edificios relativamente lejanos del centro de la ciudad, y aquellas personas a quienes ha de servir, los ciudadanos, que parecen más bien intimidados por dichos espacios⁶⁷¹.

En la obra de los autores que hemos estudiado aquí como representativos de la década de los noventa se observa asimismo la aparición de sendos espacios –con rasgos evidentes de no-lugar– relacionados con la impartición de justicia, ambos con rasgos similares, por ser donde los delincuentes cumplen sus castigos: la prisión de Soto del Real en “Caso Ordallaba” y el Tutelar de menores del barrio de Trinidad en *Ritos de muerte*. Ambos espacios lo son de encierro para aquellas personas (menores de edad o no) que han cometido algún delito o crimen y entre sus muros buscan los policías de las novelas a sospechosos o personas que puedan ayudarles en su búsqueda. Los dos espacios se caracterizan principalmente por su frialdad, pese a los intentos por hacerlos algo acogedores.

La prisión, de modo similar a la Ciudad de la Justicia en Zanón, sirve además en la novela de Mañas para la observación de los grupos humanos que la frecuentan. La comparación de ambas obras de nuevo evidencia la contemporaneidad de estas: mientras que en la prisión que visitan Pacheco y Duarte observan que los familiares que esperan para realizar una visita se corresponden con grupos típicamente asociados a la delincuencia (drogadictos, inmigrantes, personas de etnia gitana) sin contradecir esta

⁶⁷¹ Otro autor destacado del panorama negro actual, Toni Hill, sitúa a su investigador/policía en la Ciudad de la Justicia en su última novela hasta el momento, *Los amantes de Hiroshima* (2014). En ella se incide en el aspecto intimidatorio de este espacio: “Quien no supiera que se hallaba delante de la Ciudad de la Justicia de Barcelona habría pensado que los bloques de distintas tonalidades que la conformaban eran en realidad una especie de urbe futurista, una metrópolis cúbica que podría servir de escenario a una distopía” (HILL, T.: *Los amantes de Hiroshima*, edición para Kindle, capítulo 8).

percepción, la obra de Zanón muestra una sociedad en la que los justiciables pueden pertenecer a estos grupos, pero igualmente los hay con traje y corbata y con aspecto de tener dinero, personas desahuciadas o que apoyan a los desahuciados, o personas humildes como el propio Francis. Evidentemente, los juzgados no son visitados solamente por personas sospechosas de haber incumplido la ley, sino también por denunciantes, parejas con intención de divorciarse, etc. No obstante, es significativo cómo en la novela de Zanón unos y otros son situados en el mismo espacio y puestos al mismo nivel. De este modo se observa cómo los delincuentes no se encuentran sólo en aquellos grupos sociales normalmente asociados a ella y se incide, por otra parte, en cómo la crisis financiera ha llevado a “nuevos” grupos sociales, como aquellos afectados por los desahucios, a tener que acudir a la justicia.

- El despacho

Aparece en las novelas de estructura indagatoria, sobre todo como espacio de búsqueda asociado a personajes poderosos. Aunque existen múltiples tipos de despachos (individuales, compartidos, grandes superficies abiertas), en las novelas que tratamos este espacio de trabajo aparece siempre como despacho individual que aporta información sobre quien trabaja en él. En este sentido se asemeja a la casa; sin embargo, la aparición de un personaje en su despacho viene a señalar su papel en la sociedad en relación con su trabajo o, dicho de otro modo, viene a otorgar importancia al personaje por su trabajo. Así es el caso en LSDM, donde los antiguos amigos de Jaumá visitados en sus oficinas son caracterizados por sus elecciones profesionales y, en relación con ellas, también por sus elecciones morales. Así, la decoración de este espacio personal permite la observación de aspectos relacionados con el carácter y las ideas de los personajes, por ejemplo según su gusto por la ostentación y el lujo. En este sentido, se distinguen los ricos empresarios Argemí y Gausachs del humilde abogado laboralista Biedma, o de la propia víctima Jaumá, que pese a tener un importante puesto no parecía otorgar excesiva importancia a la decoración de su lugar de trabajo, lo que resulta simbólico de un carácter aún fiel a sus principios, clave para la investigación de su asesinato.

En la obra de Reig Clot visita a la CFO Lou Seltz en su despacho en la sede de los gnósticos, destacando de forma irónica las exageradas medidas de seguridad por las que ha de pasar para acceder al lujoso edificio a orillas del canal Castellana. Estas contrastan con la facilidad que la propia Seltz tiene para entrar en la casa de Clot más tarde en la

obra. En su visita, además de comprobar la dificultad de acceder a la CFO, Clot observa la riqueza del edificio —que caracteriza como de “nueva” riqueza, sin gusto— y averigua la última operación de la empresa: la compra de la farmacéutica Turopharma, que se verá revalorada cuando se abra la fase norte del canal de Castilla. Por lo tanto, como señala la propia Seltz, su trabajo es hacer dinero. Este concepto materialista de su trabajo se opone a las ideas que su religión propugna, pero concuerda con la idea que Clot obtiene de ella a través de la observación de su espacio de trabajo. Asimismo, coincide con las palabras del especialista Micawber: “Los neognósticos son palabras mayores: un conglomerado de empresas, un holding espiritual, una cadena de grandes superficies místicas, con inversiones en armas, farmacéuticas y geopolítica...”⁶⁷².

También por su riqueza y tendencia a actuar con superioridad se caracteriza el señor Masderius, padre de una de las jóvenes violadas en *Ritos de muerte*, de Giménez Bartlett. Se trata de una chica procedente de un barrio de la parte alta de la ciudad (en Barcelona identificada como zona próspera). La inspectora tiene sospechas de que Masderius ha podido asesinar a Juan Jardiel como venganza por el ataque a su hija y ha de acudir a disgusto al impresionante edificio de oficinas donde este trabaja para entrevistarse con él. Como la propia Delicado señala: “Supongo que pretendía lograr un cierto efecto intimidatorio al verlo instalado en su reino”⁶⁷³. Para aumentar el efecto, el exitoso arquitecto hace esperar a la investigadora y le recuerda enojado que “esto no es un barrio bajo donde esté usted haciendo una redada de putas, yo soy un profesional de prestigio, no pertenezco al mundo en el que usted se mueve...”⁶⁷⁴. De este modo, Masderius destaca su estatus frente al de la inspectora y los ambientes donde él supone que ella está habituada a realizar su trabajo.

El despacho aparece evidentemente en las novelas de este tipo también como espacio propio del investigador, destacando en las obras de carácter clásico. La oficina del detective, donde este puede ser localizado por sus potenciales clientes, es prototípica de la novela negra y aparece de forma destacada en la serie Carvalho. En ella, aunque el detective vive a las afueras de Barcelona, tiene su despacho en pleno centro antiguo, en las Ramblas, y es por ese motivo que pasa largas horas en esta zona de la ciudad, de la que es originario y donde se encuentran, por tanto, gran parte de sus recuerdos.

⁶⁷² REIG (2010): op. cit., 91

⁶⁷³ RDM, 185

⁶⁷⁴ RDM, 185

Por último, ha de mencionarse la posibilidad de que el despacho aparezca como espacio del crimen, lo da lugar a pensar que el crimen tiene que ver con el trabajo de la víctima. Así sucede en *Todo está perdonado* cuando Micawber es asesinado por investigar a la empresa Turopharma para ayudar a su amigo Carlos Clot.

- El hotel y la pensión

Tanto el hotel como la pensión comparten su origen como espacio de acogida para el viajero previo pago. Sin embargo, mientras que el hotel es un edificio construido con esa finalidad como servicio público, a menudo de gran tamaño, y que frecuentemente permite vivir en él con cierto anonimato, la pensión se caracteriza por todo lo contrario: se trata de un pequeño establecimiento situado en una vivienda particular, en el que se dan a menudo relaciones personales entre los huéspedes y los patronos⁶⁷⁵. Ambos espacios tienen una larga trayectoria literaria y también específicamente “negra”, aunque con connotaciones diferentes.

El hotel, cuyo papel en la novela policíaca clásica fue destacado por Siegfried Kracauer⁶⁷⁶, posee propiedades que lo acercan a los espacios públicos y, como estos, muchos hoteles constituyen espacios históricos o emblemáticos de una ciudad. La aparición de este espacio en las novelas detectivescas o negras se relaciona entonces, o bien con el anonimato y la soledad que se les asocia, de modo que en la literatura y el cine negros sus largos pasillos y su gran número de habitaciones y huéspedes han servido a menudo para la comisión de crímenes, o bien por ese carácter simbólico al ser emblemáticos de una urbe. Tal es el caso del Hotel Ritz en Madrid, que se convierte en espacio del crimen en *Todo está perdonado*, de Rafael Reig. Se trata de un lujoso establecimiento situado en la parte “vencedora” de la ciudad y que representa a los ricos y poderosos. Pese a ser uno de los pocos espacios históricos que conservan su carácter emblemático en la ciudad, posee rasgos negativos por su asociación a la Rive Droite, vínculo que lo convierte precisamente en destinatario de las obleas envenenadas y, por lo tanto, en espacio de muerte.

El hotel Metropol citado en *Un beso de amigo*, de Juan Madrid, sin embargo parece ser conocido para algunos madrileños no precisamente por su carácter histórico, pues

⁶⁷⁵ Cf. POPEANGA, E. (2010b): “El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempos de paso”. EN: POPEANGA, E. (coord.) (2010): op. cit., 281-301

⁶⁷⁶ KRACAUER, S. (2006 – 1ª ed. 1925): “Hotelhalle”. Capítulo de *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung* (op. cit.). En este capítulo Kracauer destaca el vestíbulo del hotel como espacio del anonimato y la incomunicación, que él pone en relación con la sociedad burguesa del momento.

inmediatamente después de saber que Ana trabaja allí Casto aconseja a Romano que tenga cuidado con ella, dando a entender que allí tienen lugar negocios sucios, como después descubre el investigador.

La pensión, en tanto adquiere cualidades similares a las de un hogar, tiene más rasgos en común con los espacios privados y, como tal, funciona en EDC de Vázquez Montalbán la pensión de Conchi, donde viven la joven Marta, que se prostituye para pagarse las drogas a la que es adicta, y el futbolista venido a menos Alberto Palacín. Se trata de las dos principales víctimas de la novela, ella porque será acusada de un crimen que no ha cometido, y él porque será la víctima mortal de dicho crimen. Esta mísera pensión del barrio del Raval da muestra de un humilde espacio familiar en una zona de la ciudad donde sólo pueden alojarse perdedores, cuyos sueños de prosperar acaban definitivamente a manos de los intereses económicos y políticos que logran, así, hacerse con los terrenos donde se sitúa el estadio del Centellas. Esta pensión aparece en EDC como espacio representativo del barrio del Raval en su faceta de espacio humilde que acoge a los “perdedores” de la ciudad, de modo que se contradice una vez más en la obra de este autor que sea en estos ambientes de la ciudad donde se urdan o cometan los crímenes que en ella tienen lugar.

En UBA, de Juan Madrid, son varias las pensiones que aparecen: la pensión Zafiro, situada en la calle Montera, como espacio de la prostitución ilegal⁶⁷⁷ (con menores y regentada por el mafioso Botines) y, en esta misma novela, una pensión en la plaza Pontejos como espacio de escondite para Alfredo, que posee unas cartas con las que pretende chantajear al poderoso Elósegui y, por lo tanto, ha de mantenerse oculto. Así pues, este espacio asociado frecuentemente a los bajos fondos y con una larga presencia en la literatura, mantiene en estas novelas su papel como espacio donde esconderse o donde llevar a cabo negocios que han de ocultarse, destacando entre ellos la prostitución.

- El hospital

Con una misma raíz etimológica que el hotel, el hospital fue también concebido en sus orígenes como lugar de acogida (en este caso gratuita, por caridad) para personas pobres o para peregrinos, con la diferencia de que este espacio está poblado por personas enfermas o heridas de algún modo que acuden allí para ser curadas o para morir, lo que

⁶⁷⁷ Aún hoy esta céntrica calle madrileña es conocida por ser escenario de la prostitución en el centro de la ciudad.

le aporta un significado sombrío, a menudo triste, muy distinto del que acompaña al hotel⁶⁷⁸. Efectivamente, el hospital es un espacio intrínsecamente asociado a la muerte, y como tal aparece también en las novelas negras que estudiamos, sobre todo a partir de los años noventa.

En EDC, de Vázquez Montalbán, la Clínica del Amparo donde está ingresado Bromuro aparece como espacio indeseable para morir, uno de los pocos espacios en la ciudad que Carvalho ha de buscar en la guía por estar situado “en una calle olvidada para una clínica probablemente olvidable”⁶⁷⁹. Del mismo modo, en *Día de perros* de Giménez Bartlett aparece el hospital público Vall d’Hebron de Barcelona representado como espacio inquietante, que a Petra Delicado le impone por su enorme tamaño y su fealdad. Asimismo, en dicha novela se destaca este hospital como espacio humilde de la ciudad, en el que Garzón se maneja mejor que Delicado. Este mismo hospital público aparece en *Yo fui Johnny Thunders* de Zanón, pues allí son ingresados Marisol y Álex Dalmau tras sufrir sendos ataques violentos.

En RDM Petra y Garzón habrán de visitar también el hospital de la Sagrada Familia, en la zona alta de Barcelona, puesto que allí está ingresada la joven Masderius, primera víctima del violador que procede de una zona próspera de la ciudad condal. Allí, el médico les proporciona la primera prueba para el caso, de modo que el hospital y las curas que allí se realizan se muestran también en su faceta científica, útil sobre todo en novelas donde las pistas materiales son de gran importancia para la investigación. En este sentido, en las novelas recientes de procedimiento policial es frecuente el importante papel jugado por la ciencia forense y otras especialidades a la hora de ofrecer pistas a los investigadores.

Otro hospital barcelonés que aparece en la obra de Zanón es el Clínic, donde se ven Bruno y Álex al final de la novela. De este hospital se destaca su carácter público en tanto Raquel, que necesita un trasplante de hígado, espera durante meses para ser operada hasta que finalmente muere tras haber sido pospuesto el tratamiento. Raquel achaca la larga espera a su condición de drogadicta y pobre, de modo que la sanidad pública se asocia al Estado y sus dirigentes: “En el hospital me dan largas. Soy una

⁶⁷⁸ Cf. GARRIDO ALARCÓN, E.: “El hospital: vivir después de morir”. EN: POPEANGA, E. (coord.) (2010): 267-280

⁶⁷⁹ EDC, 210

yonqui. Soy una mierda. Soy pobre. Soy blanca. Soy todo lo que no tengo que ser”⁶⁸⁰. Al igual que su pareja, Raquel percibe que se prioriza a inmigrantes y otros grupos frente a los españoles, idea que repite Bruno cuando visita el hospital una año más tarde para quejarse de haber recibido la carta que confirma el derecho a la operación de Raquel cuando ella ya lleva seis meses fallecida: “¡Mi mujer esperó y esperó, y vino y vino aquí, y siempre le daban largas...! Le pasaban por delante todo Dios. Sudamericanas, moros, gente de pasta, seguro, y para ella nada, que se murió como un perro...”⁶⁸¹. Así pues, en esta novela el hospital aparece como espacio público regentado por el Estado y que representa la crisis social en España y el escepticismo de las clases más humildes frente a los responsables políticos y sus instituciones.

- El puerto y otros espacios asociados al mar

Topos por excelencia de la literatura negra, el puerto de una ciudad suele asociarse a sus bajos fondos y a determinados tipos de delincuencia. En la literatura barcelonesa este espacio ha tenido una larga presencia y se trata sin duda de un elemento urbano que distingue a la ciudad condal de Madrid y que se ha mencionado como posible causa por la cual la capital catalana ha sido durante un tiempo la privilegiada en la novela negra española. Su importancia como topos negro es precisamente aprovechada por Rafael Reig en *Todo está perdonado*⁶⁸², donde el ambiente de su ciudad distópica inundada de agua está marcado por las brumas que produce el agua, el misterio de los barcos abandonados y el ambiente sórdido de bares como el Seemannsbar, prototípico bar marinero frecuentado por hombres tatuados y jóvenes prostitutas. No obstante, la obra no dota a la capital española de los rasgos de una ciudad portuaria mediterránea como Barcelona, sino que se representa una ciudad portuaria con rasgos más próximos a los de urbes del norte de Europa, con un carácter más oscuro y frío que el de la ciudad condal.

Por otro lado, la novela de Reig incluye en su repertorio un espacio de huida asociado al puerto: el galeón con bandera de cuarentena encallado frente a la dársena de Delicias exactamente el día que muere Laura Gamazo. Este espacio rodeado de misterio ejerce una gran atracción sobre el personaje de Menéndez Vigil, que se dedica a observarlo varias veces a lo largo de la obra para, al final de esta, acceder a dicha nave y dejar todo

⁶⁸⁰ NLAC, capítulo 28

⁶⁸¹ Íbidem, capítulo 33

⁶⁸² Así como en las otras novelas de su serie protagonizada por el detective Carlos Clot

atrás. Se trata de una huida asociada al olvido, ya que los rumores en la ciudad dicen que quien escucha la risa de las dos mujeres enloquecidas que allí viven pierde el deseo de volver a casa y solamente camina hacia adelante como un sonámbulo. Quizás por eso el atormentado policía decide acabar sus días en el galeón, donde olvidar su trabajo al servicio de las “cloacas” del Estado y su amor por Laura Gamazo. Se incide, así, en el carácter de “frontera” del puerto o dársena, en tanto separación entre la tierra (en este caso, la ciudad y sus recuerdos) y el mar (lo desconocido, el olvido). En última instancia el galeón, que se dice que está lleno de cadáveres, simboliza la muerte, la huida última a la que se dirige Menéndez.

En las obras barcelonesas que estudiamos no son especialmente abundantes las referencias al puerto en concreto, pero sí a las zonas portuarias, especialmente en la obra de Vázquez Montalbán, que concede especial importancia al llamado Barrio Chino, incidiendo en sus características como espacio de la prostitución y la miseria aunque, como se viene señalando, para negar su imagen literaria como espacio del crimen y ofrecer una visión de esta zona de la urbe como habitada por gente humilde que trata de salir adelante. Además, toda la zona cercana al mar, destacando el barrio de Pueblo Nuevo en EDC, cobra especial importancia como espacio de los cambios para acoger las olimpiadas, de modo que los barrios de carácter portuario adquieren un carácter positivo en las novelas como espacios de nostalgia, simbólicos de los crímenes contra la ciudad y principales lugares de memoria. En este sentido, se muestra la lejanía social y económica entre estos barrios cercanos al mar y las zonas altas de la ciudad –al menos antes de las grandes transformaciones llevadas a cabo para los Juegos Olímpicos–, como se observa cuando Carvalho lleva a comer a la señora Stuart Pedrell a un restaurante en el barrio de pescadores de la Barceloneta para disgusto de esta.

La Zona Franca, por otra parte, es donde tienen lugar las peleas de perros ilegales en *Día de perros* de Giménez Bartlett, haciendo hincapié esta obra en el concepto del puerto y sus alrededores como aptos para el delito o el crimen.

En las obras de Zanón, que se alejan de los espacios prototípicos de la ciudad, el mar sólo aparece como telón de fondo de chiringuitos de playa como el Caribou/Calamar, en la playa del Prat de Llobregat, espacio ligado a la muerte de Ona y al ataque contra Marisol, dos de las mujeres más importantes en la vida de Frankie/Francis.

- Espacios relacionados con la religión católica

En algunas de las novelas que se han estudiado en este trabajo se tematizan aspectos relacionados con el importante papel jugado por la Iglesia católica en España, destacando la novela de Rafael Reig, *Todo está perdonado*. En ella se parodia la gran presencia de esta religión en España señalando tres importantes grupos religiosos en la imagen distópica de la urbe, a la vez que se subraya la importancia de los negocios con la Santa Sede para el ascenso social y económico de la familia Gamazo durante la Transición. La práctica religiosa se convierte en la novela, además, en la propia causa de las muertes, pues Rosario envenena obleas sagradas que han de llegar a máquinas expendedoras de la zona “vencedora” de la ciudad, la Rive Droite. De este modo, la novela pone en relación a la Iglesia católica con los vencedores de la guerra civil y la Transición, que se convierten en los objetivos de la asesina. Además son representadas en esta novela dos sectas con elementos asociados a esta religión: los bucalistas, que están en contra de tomar la comunión con la mano, y los neognósticos que, pese a proclamar que la materia es el origen del mal, forman un grupo basado en fines económicos/materiales. Los espacios asociados a estas sectas ponen de relieve rasgos que pueden asociarse a la Iglesia católica: sus relaciones con el poder, su sectarismo, su riqueza, su doble moral.

Contrasta pues, esta visión crítica y de carácter político de la religión católica y su principal institución con la que expone la inspectora Petra Delicado en MDLO, donde visita la casa de un párroco y un colegio de monjas, resultándole ambos espacios de gran agrado. Al contrario que en la obra de Reig, donde toda una parte de la ciudad, simbólicamente marcada como la parte históricamente “vencedora”, constituye el espacio asociado a la religión católica (y de modo se incide en la gran presencia del catolicismo en todos los niveles de la sociedad), en la de Giménez Bartlett aquellos espacios que se vinculan a la religión católica son reductos concebidos con una finalidad específicamente religiosa, que pueden observarse de forma aislada y que no señalan en ningún caso una presencia dominante de la religión en el espacio que habitan los personajes.

La inspectora Delicado, que no profesa ningún credo, se muestra además interesada e incluso atraída por aspectos superficiales de la religión y no coincide con su compañero, de más edad, que aún recuerda con pesar el dominio de la moral católica durante la dictadura, y su peso en personas como su difunta esposa. En este sentido, las obras de

Reig y Giménez Bartlett representan dos visiones opuestas: la que observa de modo crítico la pervivencia de la autoridad de la Iglesia católica tras la dictadura y la Transición y su cercanía con los círculos de poder económico y político, frente a la visión de la inspectora de que el pasado ha sido superado y hoy en día pueden verse las instituciones eclesíásticas y a sus representantes como algo nuevo, no relacionado con el pasado ni con la política españoles⁶⁸³.

- Espacios relacionados con el fútbol

También aparecen en dos de las novelas estudiadas espacios relacionados con el fútbol, en su faceta de negocio en EDC, de Vázquez Montalbán, y de espectáculo de masas o nuevo “opio del pueblo” en *Todo está perdonado*, de Reig. Este deporte, que mueve a millones de personas, así como millones de euros en España, también puede servir a la articulación de aspectos identitarios. Así, en LSDM al catalanismo del contable Alemany se añade su pasión por el F.C Barcelona, que el anciano considera un elemento más de su identidad catalanista.

La novela posterior de Vázquez Montalbán, EDC, otorga gran atención al mundo del fútbol y muestra la relación entre este deporte y el mundo de los negocios. En concreto, aparece el humilde estadio de fútbol del club Centellas, en el barrio de Pueblo Nuevo, como espacio que acaba siendo víctima simbólica de la especulación inmobiliaria por estar situado en aquella zona de la ciudad condal que se vería enormemente revalorizada con motivo de la celebración de las Olimpiadas en 1992. Así pues, este pequeño estadio, espacio de memoria para Carvalho, se erige en espacio del crimen donde es asesinado el futbolista Palacín, a la vez que en espacio del crimen simbólico en tanto será destruido para que los especuladores puedan enriquecerse construyendo allí.

En la misma novela se citan Carvalho y su empleador, un directivo del FC Barcelona, frente al estadio de Montjuïc, en aquel momento en proceso de remodelación para su uso durante los JJOO. Allí, Camps O'Shea señala a Carvalho la exageración que, bajo su punto de vista, supone la “excesiva” conservación del patrimonio. El gran estadio olímpico, simbólico de la transformación de la ciudad ante las olimpiadas, se opone

⁶⁸³ En una novela posterior de la serie, *El silencio de los claustros* (2009) se vuelve a incidir sobre este aspecto de la superación del pasado para las nuevas generaciones en nuestro país. En ella, el espacio que remite a la Iglesia católica es un convento, de nuevo un espacio concreto concebido con fines religiosos. Véase la página 225 de este trabajo.

entonces al pequeño estadio del Centellas que, hasta el final de la novela, trata de resistirse a ser un espacio desaparecido más.

En *Todo está perdonado* de Rafael Reig, el asunto futbolístico también goza de un papel importante, no tanto como negocio como en su faceta de deporte de masas capaz de aglutinar a millones de personas muy diferentes y alejadas en otros aspectos de sus vidas. En este sentido es importante destacar que la novela se centra en una Eurocopa de fútbol, siendo por tanto el equipo protagonista la selección nacional, no un equipo local. El espacio asociado al fútbol y en concreto a la unión de millones de españoles para festejar la victoria del equipo patrio es la Plaza de Cibeles, adonde acuden jugadores y seguidores para la celebración. Cibeles, símbolo en la novela de ese superficial entendimiento de las “dos Españas”, se convierte en espacio de un crimen masivo perpetrado por Rosario y su grupo con una bomba que vuela por los aires tal intento de reconciliación en falso, que hubiera supuesto un triunfo de los vencedores de la guerra civil y de la Transición. La novela de Reig pues, una vez más, subvierte la imagen de la ciudad al mostrar la emblemática Plaza de Cibeles no como espacio histórico de la urbe, sino como espacio meramente asociado al fútbol y que, como tal, ha de ser destruido al final de la obra. De este modo la ciudad se muestra como escenario para el espectáculo, ajena a su pasado y centrada en eventos con una connotación comercial y tranquilizadora. Si en la novela de Vázquez Montalbán los espacios representativos del fútbol (del negocio del deporte en general) eran locales contruidos con el fin de acoger los eventos relacionados con él, la obra de Reig muestra cómo estos espectáculos han invadido ya todo el espacio urbano, de modo que un espacio histórico y emblemático, concebido para fines no relacionados con el deporte, acaba siendo espacio representativo de estos eventos. En este sentido, la ciudad postglobal de Reig, desposeída de sus recuerdos y entregada a eventos-espectáculo, viene a constituir una muestra de un espacio público que funciona como instrumento del Estado para ofrecer la ilusión de que se han superado las diferencias y conflictos entre sectores de la sociedad, unidos por intereses compartidos⁶⁸⁴.

- Medios de transporte

Las referencias a los medios de transporte en estas obras aportan información acerca de la imagen literaria de la urbe que ofrecen, ya que la forma de moverse de los diferentes

⁶⁸⁴ Cf. DELGADO, M. y MALET, D. (2007): “El espacio público como ideología”, Jornadas Marx siglo XXI, Universidad de la Rioja, Logroño, diciembre de 2007 (disponible en Internet).

personajes proporciona una visión u otra de la ciudad. Así, los recorridos a pie permiten la observación detallada de la vida en los barrios, la descripción de sonidos y olores, y pueden dar lugar a encuentros personales. Esto se observa en las obras de la serie Romano y en las de la serie Carvalho, que se mueven a pie por las zonas antiguas de la ciudad, con las que están familiarizados. Igualmente, el detective Clot y el agente retirado Menéndez de la novela de Reig suelen pasear por las zonas de la ciudad aún aptas para ello, observando y describiendo los cambios que sufre la urbe ante sus ojos. Las novelas en las que abundan los recorridos a pie de los investigadores suelen ofrecer, por tanto, una imagen del propio investigador como personaje que vive la ciudad y que tiene una conciencia del espacio donde vive, siendo, por tanto, alguien que sufre con la pérdida de identidad de dicho espacio y cuyas observaciones son de carácter crítico.

En novelas como las de Mañas o Giménez-Bartlett se observa el uso cada vez más generalizado del coche por parte de los investigadores, lo que da cuenta de una ciudad cada vez menos abarcable a pie, por un lado, y por otro dificulta una imagen completa, profunda, de la vida en la urbe. Las imágenes ofrecidas en las novelas donde se producen muchos desplazamientos en coche son fragmentarias y dispersas, lo que se corresponde con obras en las que la memoria de los espacios no juega un papel demasiado relevante y la resolución de los casos no está relacionada con el espacio. Esta percepción se corresponde asimismo con el amplio radio de la urbe por el que han de moverse los policías en cada caso, que da cuenta de una ciudad expandida cuyo centro histórico no goza de un carácter especial o distinto del resto, ni es “suficiente” para la representación de la urbe. Es decir, que mientras que la mayoría de la acción en las novelas de la serie Romano tiene lugar en una zona de la ciudad abarcable a pie y la imagen de Madrid que esta ofrece es, por lo tanto, la de una metrópoli de barrios, de vecinos que se conocen y de un núcleo geográfico relativamente pequeño, las novelas de Mañas representan una capital mucho más amplia desde el punto de vista topográfico, no abarcable a pie, fragmentada y dividida por grandes carreteras. De modo similar pueden observarse las diferencias entre la obra de Vázquez Montalbán y la de Giménez Bartlett.

En este sentido, las novelas de Zanón ofrecen una vuelta a una imagen más detallada de un pequeño radio de la ciudad. En este caso, la visión no está marcada por la conciencia de un investigador, sino por la de personajes que protagonizan algunos actos violentos de las obras pero que, en sus recorridos por una urbe plagada de desigualdades,

muestran la dificultad de concebir categorías como las de víctima/verdugo en un sentido absoluto. Además, es primordial destacar en este caso que la zona representada en las novelas no se corresponde con aquella en la que se movía Carvalho.

En cuanto a los medios de transporte de carácter público, destaca en las obras el metro, caracterizado por su carácter subterráneo desde el punto de vista físico, y por su carácter de medio popular desde el punto de vista social. En este sentido, se muestra este medio como transporte de las clases populares que trabajan en el centro pero viven en zonas obreras de las afueras de la ciudad como San Magín en LMDS o el Berbiquí en *Todo está perdonado*. En ambas, los investigadores tomarán el metro para trasladarse a estas barriadas construidas lejos del centro de la urbe y destinadas a las clases trabajadoras más humildes, donde se encuentran las claves de los crímenes que investigan.

En la obra de Zanón este medio aparece en su faceta de espacio de muerte o espacio del crimen, donde se suicida una de las víctimas de extorsión en *No llames...*⁶⁸⁵. En ella el propio Bruno hace referencia al carácter del metro como espacio asociado al delito, cuando se niega a llevar a cabo un intercambio de dinero con una víctima allí mismo por lo sospechoso que pudiera resultar.

En *Ciudad Rayada*, por otra parte, aparecen los túneles del metro como espacio de huida para Kaiser, que aprovecha así su oscuridad y carácter laberíntico.

De carácter privado, y por tanto opuesto al metro, el coche cobra importancia en novelas recientes que dan cuenta de una urbe en la que es necesario este medio para abarcar un radio amplio y en las que son frecuentes los traslados a zonas de las afueras, como en la obra de Mañas o en la de Giménez Bartlett. Asimismo, parece haber una relación clara entre la importancia del coche como medio de transporte para los investigadores policías y su escasa importancia para los investigadores que trabajan como detectives privados⁶⁸⁶, lo cual está relacionado con la proyección ideológica de las obras y su imagen de la urbe en relación con esta. Por otro lado, el coche aparece a menudo como medio para la huida, tanto en obras con estructura detectivesca como en las que no la poseen (en Juan Madrid, en Zanón, en *Ciudad Rayada*) o como medio

⁶⁸⁵ También en *Los buenos suicidas*, de Toni Hill, tiene lugar un suicidio forzado en la estación de metro de Urquinaona, en el centro de Barcelona. En dicha novela se señala que “Los suicidas que escogían este medio para realizar su salto del ángel eran bastante más de los que se publicaban en los medios, más de los que se contabilizaban en las estadísticas, aunque no tantos como afirmaban las leyendas urbanas”, haciendo por tanto referencia a la idea de este espacio como prototípico para el suicidio. En HILL, Toni: *Los buenos suicidas* (2012): edición Kindle, capítulo 2.

⁶⁸⁶ Ya que, aunque Carvalho tiene coche y vive lejos del centro, son más frecuentes sus recorridos a pie.

relacionado con los delincuentes, salvo en las novelas protagonizadas por policías, donde se trata de la forma más habitual de moverse por la ciudad.

En las obras de Zanón ha de destacarse la multiplicidad de funciones que adquiere el automóvil: se trata del hogar en el pasado de personajes como Raquel y Bruno, que gracias a sus chantajes han logrado llegar a vivir en un piso y tener un coche de segunda mano para sus desplazamientos (del que Cristian destaca su antigüedad y su mal olor). También antiguo es el coche del padre de Francis, que este toma prestado y con el que terminará huyendo de la policía. El coche propio se erige, pues, en una marca de estatus, ya que solo algunos pueden permitírselo. Así, para Max, procedente de un entorno más próspero que el de Cristian y sus amigos, se trata de la forma más habitual de moverse por Barcelona. Asimismo, cuando Xavi consigue adelantar a una mujer que viaja en un coche caro en *Yo fui...* reflexiona que “desde que el tiempo es tiempo esa ha sido la única victoria que los pobres han conseguido infligir a los ricos: adelantarles con un coche más lento”⁶⁸⁷.

Espacios privados:

- La casa

Si un espacio destaca en la vida del hombre, este es sin duda su casa. Espacio íntimo por excelencia, puede constituirse en refugio o espacio protector o, en otros contextos, convertirse en una cárcel o lugar de encierro para quienes la habitan. Su aparición en novelas de tipología negra le dota de otros significados, especialmente cuando se presenta como espacio del delito o crimen, pues este lo anula como refugio y lo señala para siempre como espacio de muerte. La aparición de una casa como espacio del crimen viene a concentrar la atención sobre ella, a menudo incidiendo en su aptitud para el crimen por su miseria, como sucede con la vivienda de Paulino en RDLC, o bien por su carácter simbólicamente negativo por ser producto de ciertas políticas urbanísticas o fruto de la especulación inmobiliaria, como es el caso de las viviendas de doña Inma y de don Damián en *Yo fui...*, de Zanón.

Todos los investigadores en las novelas con estructura clásica analizadas aquí sufren la invasión de su hogar por parte de criminales, lo que viene a poner de manifiesto la mezcla entre los ámbitos profesional y personal tan difíciles de separar para estos

⁶⁸⁷ YFJT, capítulo 28.

personajes, a la vez que se confirma la casa del protagonista como topos de estas novelas que, además, sirve para caracterizarle.

Como espacio de búsqueda, faceta en la que la casa destaca especialmente, los hogares de los diferentes personajes de las novelas también sirven para caracterizarlos. A través de su decoración y de los objetos que en ella se encuentran, los investigadores pueden hacerse una idea del carácter de quien vive o vivía en ella. Así, se articulan aspectos relacionados en primera instancia con la posición socioeconómica, según la humildad o el lujo de la decoración, y temas relacionados con ellos, tales como la riqueza y el esnobismo. También aparecen reflejados en los hogares de los personajes rasgos como su gusto por el arte o su frialdad, de modo que la casa se constituye en el principal espacio que aporta información sobre ellos, ya sean sospechosos o las propias víctimas de los crímenes.

En un sentido más amplio, según su localización en la urbe también la casa sirve para identificar desde el punto de vista socioeconómico a sus habitantes, articulando a la vez una crítica a un tipo de urbanismo o de construcción determinada, en tanto se sitúa este espacio privado en el marco de la ciudad, espacio público por excelencia. Esto es especialmente evidente en las novelas de Vázquez Montalbán y de Carlos Zanón. Así, en LMDS se destaca la situación del piso de los Briones en el barrio de San Magín y su carácter frío y homogéneo, paralelo a la homogeneidad de los bloques de pisos de la zona, del mismo modo que en *Yo fui...* se señala la idéntica distribución del piso de Doña Inma y aquel donde creció Francis algunas plantas más arriba, ambos situados en un bloque construido para trabajadores venidos de otras partes de España en los años sesenta.

También en LANE, de Juan Madrid, la mísera zona donde vivía el chófer Zacarías y donde será asesinado el tabernero Felipe se caracteriza por su pobreza y mala planificación, con una carretera que se corta “como si se hubieran cansado de hacerla” y bloques contruidos “sin orden ni concierto”. Posteriormente, el investigador comprobará la desesperación de Zacarías y su madre por permanecer en su nueva casa, pagada por la viuda de Cazzo, en una urbanización de chalets de clase media.

CONCLUSIONES

La propia naturaleza de la novela negra urbana la convierte en un medio que puede resultar especialmente adecuado para ofrecer una imagen transgresora o subversiva de la ciudad, al señalar determinados espacios como espacios del crimen y mostrar de forma crítica las relaciones de los espacios con los poderes sociales o políticos, contradiciendo así la imagen “oficial” de la urbe, aquella que dichos poderes promocionan. El análisis de la obra de seis autores cuyas obras se sitúan en dos ciudades y en épocas diferentes da muestra, no obstante, de diversas formas de observar la ciudad y de cultivar la novela negra, paralelas a los diferentes significados de los espacios urbanos que se han observado. En todas las novelas analizadas la ciudad se muestra, sin duda, como generadora de las obras, ofreciéndose en ellas una imagen “alternativa” de la urbe, como trataremos de resumir a continuación.

La novela negra urbana de la Transición muestra una intención clara de crítica social en la que la ciudad es a la vez escenario de las desigualdades sociales y de otras consecuencias del capitalismo, tales como la globalización, y espacio de la memoria, amenazado por prácticas políticas que anteponen aspectos económicos a los humanos. Esto es observable en las obras de Juan Madrid y de Vázquez Montalbán, donde a menudo la trama criminal desmiente el discurso oficial, mostrando aquellas zonas de la ciudad asociadas a los bajos fondos como espacios humanos donde existen valores tales como la comunicación y la solidaridad entre vecinos, mientras que los crímenes son planificados desde las zonas más prósperas de la urbe y a veces tienen incluso que ver con esta por estar relacionados con la especulación urbanística. Juan Madrid proporciona una imagen alternativa del Madrid de la Movida a través del uso de espacios propios de la novela negra en la zona prototípica de este movimiento, espacios negros que dan cuenta de los aspectos negativos de la llegada del capitalismo a la ciudad y contradicen, por lo tanto, la imagen de la capital española como capital de la diversión y la juventud. Vázquez Montalbán, por su parte, recurre a espacios prototípicos de la Barcelona criminal pero con un fin también subversivo, en tanto estos espacios rara vez se erigen en espacios “negros”, ya que los espacios del crimen remiten a las altas esferas de la ciudad y ponen el foco, además, sobre acciones concretas de tipo político y/o urbanístico de las que estas altas esferas son responsables.

En las obras de la década de los noventa estudiadas, pese a sus grandes diferencias, hay un elemento común: la pérdida de vigencia de ciertos valores ideológicos con gran peso en las obras de la década anterior. Así, ni en las obras de Mañas ni en las de Giménez Bartlett las visiones de la ciudad ponen en relación los espacios públicos con aspectos históricos o políticos. Si bien se ofrece en ambas una visión crítica de la urbe y de ciertos fenómenos que en ella se dan (con un evidente mayor interés en mostrar una urbe concreta en un momento determinado en la obra de Mañas), la crítica no se asocia a la pérdida de referentes históricos de la ciudad. En la obra de ambos autores se muestra una metrópolis globalizada, fragmentada y ajena a su pasado. No obstante, perviven en la obra de Mañas una intención crítica respecto a políticas urbanísticas que facilitan el crimen, por una parte, y una trama negra que se pone en relación con la ciudad de Madrid, por otra.

La obra de Giménez Bartlett, sin embargo, señala aspectos de cualquier urbe europea contemporánea que, finalmente, no explican los crímenes que se investigan. Ahora bien, la obra de esta autora ofrece una imagen diferente de la Barcelona negra en tanto lo hace desde el punto de vista de una mujer. Su perspectiva, que cuestiona algunas de las visiones de la novela negra tradicional (masculina), no hace, sin embargo, sino confirmar otros aspectos. Así, se muestra a las mujeres –con excepción de la protagonista– casi siempre en ambientes domésticos, víctimas de sus dependencias emocionales y, a menudo, como las propias criminales. Del mismo modo que las novelas finalmente no ofrecen una imagen que subvierta la imagen de la mujer en la sociedad, tampoco la topografía del crimen sirve para ofrecer una imagen que vaya más allá de la de la ciudad “oficial”. En tanto la novela negra muestra la cara menos agradable de la urbe, siempre puede verse la imagen de la ciudad del crimen como imagen alternativa a la ciudad turística o la ciudad que se trata de “anunciar” desde las instancias políticas. No obstante, siempre que la imagen ofrecida en las novelas confirme las expectativas del lector, tal imagen no puede ser considerada subversiva. En este sentido, la topografía del crimen de las obras de Giménez Bartlett no permite observar una imagen alternativa de la Barcelona del crimen, pues todos los espacios que en ellas aparecen y que remiten a la urbe catalana confirman su connotación, sin que se produzca en la trama un cuestionamiento de dichas connotaciones. Por otra parte, el hecho de que la ciudad aparezca en las obras a menudo con escasos rasgos propios, en su calidad de ciudad global, significa la ausencia de rasgos históricos o políticos asociados a ellos, lo que reduce su potencial crítico.

En cuanto a las obras más recientes, se observa en Reig una vuelta a la crítica asociada a aspectos socio-históricos en la que la ciudad juega un importante papel como espacio que es testigo y resultado de dichos aspectos y cuya semiotización sirve asimismo a la articulación de temas ideológicos. La ciudad de Madrid se erige en clara metáfora de toda España, dividida en las riberas derecha e izquierda, y toda la trama negra gira en torno a la no-resolución de las fracturas del país con la transición a la democracia. Así pues, los crímenes son una venganza simbólica de los perdedores de la guerra y la Transición. En este sentido, Reig se inserta en una tendencia reciente de revisión de aspectos históricos vinculados con la Transición española, tratados por escritores que ni han vivido la Guerra Civil ni eran adultos cuando llegó la democracia. Se trata de una visión poco o nada complaciente que pone en duda este proceso de transición, para lo cual Reig se vale de una trama negra. Novedosa es además en este autor su visión fantástica distópica de la ciudad, impregnada siempre de ironía pero con alusiones claras a la ciudad real, a la vez que con referencias metafóricas a todos los aspectos históricos y políticos tratados: omnipresencia de la religión católica, eliminación estratégica de la memoria, expulsión del centro de la ciudad de las clases sociales menos favorecidas, globalización e influencia del mundo anglosajón, especialmente de los Estados Unidos. El autor atribuye a la capital española, asimismo, características negras novedosas para Madrid, como un carácter de ciudad portuaria, que se entremezclan con características que son producto de la globalización en la urbe y de su dependencia de los Estados Unidos (la inundación por la carencia de petróleo), de modo que los efectos de dicha globalización se asocian con una “ciudad del crimen” o ciudad “negra”.

Esta obra, además, pese a su marcado carácter histórico y a la importancia concedida a la memoria, despoja a los espacios emblemáticos de la capital española de su significado histórico, mostrando a toda la urbe como un gran no-lugar en la que los escasos lugares de memoria que quedan –asociados a la Rive Droite de los vencedores de la Guerra Civil y la Transición– se convierten en espacios del crimen contra este sector de la población.

Si la obra de Rafael Reig se centra en la recuperación de temas relacionados con la historia de España cuya influencia en la política se experimenta aún hoy, las novelas de Carlos Zanón analizadas, al contrario, parecen responder a la necesidad de mostrar una ciudad sumida en una crisis económica y social de la que no interesan tanto sus aspectos históricos o políticos como el modo de sobrevivir día a día de los personajes. Así, la

ciudad es representada no desde sus zonas emblemáticas, sino desde un barrio de la periferia donde la vida resulta dura para habitantes cuya distancia física del centro de la ciudad es paralela a la distancia que sienten frente a los poderes estatales y a los habitantes de ese centro. Ignorando deliberadamente los espacios prototípicos de la literatura negra barcelonesa, Zanón parece responder a la siguiente duda de Manuel Vázquez Montalbán, preocupado por la paulatina pérdida de la Barcelona literaria:

[Barcelona] destrueix la seva arqueologia de la lluita de classes, dispersa els seus barris residencials o els pinta de *yuppi*, enderroca les seves carns marginals i les expulsa vers la perifèria, fumiga la seva mesquinesa fins a convertir-la en fantasmes risibles que vaguen per laberints destapats per buldozèrs... Jo no sé qui farà en el futur literatura d'aquesta ciutat de *yuppis*, dividida entre pensadors del no-res i del poc i habitada per empleats i rics *fastfood*⁶⁸⁸.

Zanón, en una línea también observable en otros autores negros actuales, elige para sus tramas una zona de la urbe donde no es tan evidente la transformación de la ciudad en una capital del turismo y el diseño arquitectónico. Se muestra en las obras la importancia del concepto de barrio para los personajes, que frecuentan locales donde conocen a los dueños y a los demás clientes habituales, y su ignorancia de la Barcelona “oficial” es también ignorancia para con los responsables de esa ciudad. En esa misma línea, los espacios pertenecientes al Estado, tales como la Ciudad de la Justicia o el hospital público, son mostrados como negativos, en tanto hostiles a los protagonistas, que sienten que nunca pueden obtener nada bueno de las instituciones y se sienten ajenos a espacios como estos.

Ahora bien, aunque es cierto que las novelas de Zanón, al contrario que las de Reig, no realizan una revisión histórica de la situación del país ni se ocupan de una asignación de culpabilidades políticas determinadas, la imagen de la ciudad negra (con múltiples referencias a tópicos como las drogas, la prostitución y las timbas ilegales) sí contribuye a la crítica concreta de políticas urbanísticas y económicas. Además, las novelas de este autor proporcionan nuevos espacios del crimen simbólicos de la crisis financiera, como unas obras que nunca llegaron a terminarse o un aparcamiento privado medio vacío.

La memoria, por otra parte, juega un importante papel en la obra de Zanón, sobre todo en *Yo fui...* Sin embargo, se trata de memorias individuales que no se corresponden con realidades colectivas. En este sentido, tampoco el espacio urbano sirve para la articulación de aspectos históricos relacionados con memorias colectivas. La obra de

⁶⁸⁸ En *El País*, 23/04/1992. Citado en DELGADO, M. (2005): op. cit., 53.

este autor parece querer recuperar la ciudad de los barrios, la ciudad “auténtica”, alejada de la Barcelona que se proyecta hacia el exterior, de edificios modernos, locales de diseño y turistas, a la vez que se hace eco de la lejanía entre los mensajes políticos y la ciudadanía, de modo que la urbe no sirve como expresión de sensaciones colectivas, ni sus habitantes sienten cariño o amor por este espacio, que se muestra en su sentido postcapitalista de terreno de la lucha individual por salir adelante.

En este punto, cabe señalar que no se han producido grandes cambios en cuanto a los espacios del crimen en sí a lo largo de todas las obras estudiadas, abundando en todas ellas espacios prototípicos como el descampado, el aparcamiento o la propia casa. Lo que cambian, sin embargo, son los rasgos específicos de estos espacios, asociados al momento histórico en que tienen lugar las obras. Asimismo, los distintos autores pueden otorgar significados muy distintos a un mismo elemento urbano, ya sea como espacio de memoria, espacio simbólico de la especulación inmobiliaria, espacio que representa la mala planificación en la ciudad o las desigualdades sociales, o bien como espacio simbólico de fenómenos histórico-políticos cargado de ironía. Estos significados, relacionados con la proyección ideológica de las obras, cambian a lo largo de las diferentes etapas analizadas.

Resulta imprescindible, por otra parte, realizar una importante distinción entre las obras estudiadas según las características de sus protagonistas. En este sentido, evidentemente la visión que las obras ofrecen del espacio urbano y los propios recorridos de los personajes están condicionados por su identidad como investigadores o como delincuentes. Asimismo, ha de destacarse la diferente proyección ideológica de obras protagonizadas por detectives privados, independientes respecto de los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado, respecto a aquellas cuyos investigadores pertenecen a estas instituciones. Como se ha observado en este trabajo, la novela negra española de estructura indagatoria está protagonizada cada vez con más frecuencia por uno o varios representantes de las fuerzas policiales, lo que muestra una confianza en el sistema y en la justicia, y resulta quizás más verosímil en la actualidad. Así, si las novelas de Juan Madrid y Manuel Vázquez Montalbán muestran su visión crítica de la sociedad y de los cambios sufridos por la urbe a través de los ojos de sendos detectives ajenos a las fuerzas gubernamentales, Mañas y Giménez Bartlett introducen la clásica pareja de policías.

En el caso del primero, se trata de una pareja de agentes algo transgresores, en tanto no siempre respetan la ley que han de defender y muestran conductas que no corresponden con la del representante de la ley convencional (Pacheco compra y consume drogas, Duarte es infiel a su mujer con prostitutas). Su percepción de la sociedad y de la propia urbe es cínica, pero realizan su trabajo hasta el final con el fin de llevar a los culpables ante la justicia oficial.

Giménez Bartlett sitúa como protagonistas a dos policías bien integrados en el cuerpo y que creen en su trabajo y en la ley, llevando vidas que pueden verse como ejemplares desde este punto de vista. Así, sus mayores “vicios” son la comida y la bebida, así como sus historias amorosas. Aunque de nuevo la pareja de investigadores se complementa, representando Garzón una visión más anticuada y machista de la vida, es la perspectiva de la protagonista-narradora la que prevalece, una visión con una conciencia femenina y desde la perspectiva de una situación social, cultural y económica privilegiada que observa con extrañeza los ambientes más humildes de la urbe.

En cuanto a Reig, en la línea de su novela que aprovecha de forma paródica todos los elementos convencionales de la novela negra, *Todo está perdonado* incorpora a tres personajes para llevar a cabo la investigación: en primer lugar, el protagonista de carácter más positivo en la obra, el detective independiente Carlos Clot, que posee todas las características del detective negro hard-boiled. En segundo lugar, el narrador y amigo de Clot, el agente de inteligencia retirado Antonio Menéndez Vigil, que toda su vida ha trabajado para el Estado y detesta a quienes le pagan. Menéndez se muestra a lo largo de la novela desencantado con su vida, que deja finalmente para embarcar en el galeón en cuarentena, simbólico de su muerte. Por último, el comisario Garvía, representante corrupto de los cuerpos policiales, que trabaja al servicio de los poderosos.

Por lo tanto, dentro de las obras protagonizadas por un investigador y con estructura de búsqueda, son evidentes las diversas visiones que se pueden ofrecer de la sociedad, dependiendo de si los recorridos por los diferentes espacios que ayudan a mostrarla son realizados por personajes integrados en el sistema o no. Si se observan pues los diferentes tipos de investigadores mencionados, se verá que a mayor lejanía respecto a

las instituciones estatales, mayor lejanía también entre la imagen “oficial” de la ciudad y la que ofrecen las novelas⁶⁸⁹.

Aquellas obras que no están protagonizadas por un investigador, sino por personajes que cometen los crímenes y que han de huir de la justicia o esconderse de ella, dan muestra de percepciones de la urbe muy alejadas de las que promocionan las instituciones y de recorridos que, en lugar de seguir un orden y presuponer un conocimiento de la urbe (el proceso de indagación es, al fin y al cabo, el que estructura la mayor parte de los recorridos de los investigadores) a menudo son trayectos en los que la ciudad se muestra como laberinto o trampa de la que no es posible salir bien parado. Aquí se observa una diferencia importante entre *Ciudad Rayada* y las obras de Zanón, pues si bien en la primera el protagonista pese a su intento de huida termina por regresar a una ciudad que lo atrae y por la que siente cariño, los personajes de las obras del escritor catalán sólo perciben la dureza de Barcelona y, si poseen sentimientos entrañables, no es hacia la urbe como tal, sino solamente hacia espacios concretos, alejados de cualquier imagen típica de la capital catalana y asociados a memorias personales, tales como un bar o una plaza en el barrio de Guinardó. Estas diferentes percepciones de Madrid y Barcelona por parte de pequeños delincuentes, de nuevo vienen a estar relacionadas con los temas de las propias obras, pues si bien Kaiser trafica con drogas (lo que le conduce a cometer un crimen) por aburrimiento y falta de incentivos en una vida en la que no tiene problemas materiales, los personajes de Zanón actúan por necesidad, atrapados en una realidad en la que apenas parece posible medrar de forma significativa si no es haciendo trampas. Los únicos rasgos en común de los personajes de ambos autores son, por una parte, su pasión por el mundo de la noche y las drogas, también vinculadas a sus problemas y, lo que resulta aún más determinante, su absoluta indiferencia y lejanía ante los aspectos relacionados con la política y las instituciones del país, que se trasluce en la falta de conciencia de lo urbano como algo colectivo.

Comparando las obras de ambas ciudades en conjunto, se puede concluir que en ambas se da un alejamiento del centro emblemático, que puede responder a la paulatina

⁶⁸⁹ Sánchez Zapatero señala también el carácter más coral y colaborativo de la investigación policial, de modo que en las obras protagonizadas por detectives prima lo individual. Esto puede verse en nuestra opinión en relación con la mayor distancia del detective frente a las instituciones (lo “social” o “colectivo”). EN: SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2014): “La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7. Universitat de València <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902, 15-16. [Consultado el 28/04/2015]

pérdida de referentes de esta zona de la ciudad como consecuencia de fenómenos como la “urbanalización” o la gentrificación⁶⁹⁰, que despojan a los espacios de su capacidad evocadora. Ahora bien, en las novelas estudiadas parece que este efecto se nota con más fuerza en las novelas situadas en Barcelona (lo que puede ser un síntoma de cierta “sobreexplotación” de los bajos fondos vinculados con la zona del Raval en las obras de temática negra), ya que en aquellas situadas en Madrid el centro histórico de la capital ha seguido jugando un papel hasta las más recientes.

Por último, mientras que en las novelas situadas en Barcelona se percibe la imagen de una ciudad mediterránea con presencia del mar, gran importancia de los locales donde comer y olvidar los problemas y con semejanzas a otras novelas negras europeas de este tipo (como las de Andrea Camilleri situadas en Sicilia o las de Petros Márkaris en Atenas), las obras madrileñas adquieren un carácter más duro, con menos referencias a los placeres sensuales y, como se observa en la elección de la imagen distópica del Madrid de Reig (no olvidemos, con rasgos que remiten a la ciudad real), una mayor semejanza con ciudades nórdicas en cuanto a su ambiente y al carácter de personajes como Charlie Clot y los policías Pacheco y Duarte, pesimistas y menos capacitados para los disfrutes de la vida⁶⁹¹. De este modo, podría señalarse que se encuentran en la novela negra española rasgos de ambas vertientes, la de tipo mediterráneo y la de tipo nórdico, categorías estas aparecidas para caracterizar la novela negra europea en la actualidad.

⁶⁹⁰ Véase la página 4 de este trabajo.

⁶⁹¹ Para una descripción detallada de los rasgos atribuibles a la novela negra mediterránea y a la nórdica cf. SÁNCHEZ ZAPATERO, J., MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2012): “La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria”. *Pliegos de Yuste*, 13-14, 2011-2012., 45-54. Recuperado en: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1314/p45-54.pdf>.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Der urbane Kriminalroman ist seiner Art nach besonders gut geeignet, eine gesetzesbrecherische oder subversive Vorstellung der Stadt zu vermitteln, indem er bestimmte Räume als Verbrechensschauplätze auszeichnet, das Verhältnis dieser Räume zu den sozialen und politischen Mächten kritisch aufzeigt und damit das von diesen verbreitete „offizielle“ Bild der Stadt in Frage stellt. Die Untersuchung des Werks von sechs Autoren, deren Geschichten sich in zwei Städten und in verschiedenen Epochen abspielen, macht unterschiedliche Weisen sichtbar, die Stadt zu beobachten und den Kriminalroman zu kultivieren, deren verschiedene Bedeutungen der beobachteten städtischen Räume entsprechen. Alle untersuchten Romane präsentieren die Stadt zweifelsohne als Quelle ihrer Geschichten, in denen, wie gezeigt wird, ein „alternatives“ Bild der Stadt geboten wird.

So folgt der urbane Kriminalroman der spanischen „Transición“ (Übergang zur Demokratie) einer klaren sozialkritischen Absicht, die die Stadt zugleich als Szenario der sozialen Ungleichheiten und anderer Folgen des Kapitalismus wie der Globalisierung, sowie als geschichtskulturellen Raum darstellt, der bedroht ist von politischen Praktiken, für die wirtschaftliche Aspekte den menschlichen Interessen vorgehen. Ein solcher Ansatz ist zu beobachten in den Romanen von Juan Madrid oder Vázquez Montalbán, in denen die Kriminalgeschichte häufig dem offiziellen Diskurs widerspricht, indem sie die Gegenden der Stadt, die der Unterwelt zugeschrieben werden, als menschliche Räume beschreibt, unter deren Bewohnern Kommunikation und Solidarität gepflegt werden, während die Verbrechen in den wohlhabenden Gegenden der Stadt geplant werden und oftmals die Stadt selbst ihr Gegenstand ist, beispielsweise wenn es um Bauspekulation geht. Juan Madrid vermittelt ein alternatives Bild zum Madrid der Gegenkultur („Movida Madrileña“), indem er die Räume des Kriminalromans an die prototypischen Schauplätze dieser Bewegung verlegt und mit zwielichtigen Plätzen, die beispielhaft sind für die negativen Aspekte der Ankunft des Kapitalismus in der Stadt, dem Bild der spanischen Hauptstadt als Zentrum des Vergnügens und der Jugend widerspricht. Vázquez Montalbán benutzt seinerseits prototypische Räume der Unterwelt von Barcelona in ebenfalls subversiver Absicht, denn die Orte des Verbrechens befinden sich selten in den dunklen Zonen der Stadt und verweisen stattdessen auf die „bessere Gesellschaft“, wenn sie konkrete politische

und/oder städtebauliche Aktionen aufs Korn nehmen, die von der Oberschicht zu verantworten sind.

Die untersuchten Romane der 1990er Jahre haben bei aller Unterschiedlichkeit eines gemeinsam, nämlich den Verlust der Geltung bestimmter ideologischer Werte, die in den Werken des Jahrzehnts davor eine große Rolle gespielt hatten. Weder die Romane von Mañas noch die von Giménez Bartlett zeigen Ansichten von der Stadt, in denen die öffentlichen Räume mit historischen oder politischen Aspekten in Verbindung gebracht werden. Beide Autoren liefern zwar eine kritische Sicht der Stadt und gewisser städtischer Phänomene (wobei sich Mañas ganz klar mehr dafür interessiert, eine konkrete Stadt zu einem bestimmten Zeitpunkt zu zeigen), ihre Kritik hat aber nicht den Verlust der historischen Bezüge der Stadt zum Gegenstand. Beide beschreiben eine globalisierte, fragmentierte und von ihrer Vergangenheit abgeschnittene Metropole. Aber immerhin koexistiert bei Mañas eine kritische Intention gegenüber kriminalitätsfördernden Städtebaupolitiken mit einer auf die Stadt Madrid zugeschnittenen Kriminalgeschichte.

Das Werk Giménez Bartletts thematisiert hingegen Aspekte einer unbestimmten zeitgenössischen europäischen Stadt, die letztlich die ermittelten Straftaten nicht erklären. Die Romane dieser Schriftstellerin zeigen auch insofern ein anderes Bild des kriminellen Barcelonas, als ihre Geschichten aus der Perspektive einer Frau erzählt werden. Ihr Blickwinkel, der einige Auffassungen des traditionellen (männlichen) Krimis in Frage stellt, erhärtet gleichzeitig andere Aspekte. So erscheinen Frauen mit Ausnahme der Hauptfigur fast ausnahmslos in häuslichen Umgebungen, als Opfer ihrer emotionalen Abhängigkeiten und oft als Täterinnen. So bieten ihre Romane kein Frauenbild, dass die Rolle der Frau in der Gesellschaft unterminiert, und die Topografie des Verbrechens liefert bei ihr auch kein Gegenbild zum „offiziellen“ Stadtbild. Wenn der Kriminalroman die Stadt von ihrer hässlichsten Seite zeigt, kann das Bild der Stadt des Verbrechens als Alternative zum touristischen Stadtbild oder zu dem Stadtbild betrachtet werden, für das die politischen Instanzen zu „werben“ versuchen. Solange das in den Romanen suggerierte Stadtbild aber die Erwartungen der Leser erfüllt, kann es nicht als subversiv gelten. So vermittelt die Topografie des Verbrechens in den Romanen von Giménez Bartlett keine alternative Ansicht eines kriminellen Barcelona, denn alle dort beschriebenen Räume, die auf die katalanische Hauptstadt bezogen sind, bestätigen ihre Konnotation, statt sie zu hinterfragen. Die Tatsache wiederum, dass die

Stadt in den Romanen häufig mit wenig eigenen Zügen dargestellt wird, in ihrer Eigenschaft als globale Stadt, impliziert die Abwesenheit ihrer geschichtlichen oder politischen Merkmale, wodurch das kritische Potenzial geschwächt wird.

Was neuere Werke anbelangt, ist bei Reig eine Rückkehr zur Kritik soziohistorischer Aspekte zu beobachten, bei der die Stadt als Zeugin und Ergebnis dieser Aspekte eine bedeutende Rolle spielt und deren Semiotisierung zur Artikulierung ideologischer Themen dient. Die Stadt Madrid erscheint als klare Metapher für ganz Spanien, gespalten zwischen rechtem und linkem Ufer, und die ganze Handlung des Krimis dreht sich um die verfehlte Heilung der gesellschaftlichen Brüche beim Übergang zur Demokratie. Die Verbrechen werden so zu einer symbolischen Rache der Verlierer des Bürgerkrieges und der „Transición“. In diesem Sinne ist Reig beispielhaft für einen jungen Trend zur Revision geschichtlicher Aspekte der spanischen „Transición“ durch Schriftsteller, die weder den Bürgerkrieg noch den Beginn der Demokratie als Erwachsene erlebt haben. Es handelt sich um eine wenig bis überhaupt nicht gefällige Vision, die den Transitionsprozess – bei Reig anhand einer Kriminalgeschichte – in Zweifel zieht. Neu ist bei diesem Autor außerdem seine fantastisch-dystopische Vorstellung von der Stadt, die stets von Ironie durchsetzt ist aber klare Anspielungen auf die wirkliche Stadt und metaphorische Bezüge auf alle behandelten historischen und politischen Aspekte enthält: Allgegenwart der katholischen Religion, strategische Ausschaltung des Geschichtsbewusstseins, Entfernung der Sozialschwachen aus dem Stadtzentrum, Globalisierung und Einfluss der angelsächsischen Welt, vor allem aus den USA. Der Autor versieht die spanische Hauptstadt ferner mit halbweltlichen Merkmalen, die ihr eigentlich fremd sind, z. B. wenn er sie als Hafenstadt charakterisiert, und die sich mit anderen Eigenschaften mischen, die der Globalisierung der Stadt und ihrer Abhängigkeit von den USA zuzuschreiben sind (wie die Überschwemmung wegen Rohölknappheit), sodass die Folgen der Globalisierung mit einer „Stadt des Verbrechens“ oder einer „kriminellen“ Stadt assoziiert werden.

Trotz seines deutlichen historischen Anspruchs und dem für ihn großen Stellenwert der Geschichtskultur entblößt Reigs Roman die emblematischen Plätze Madrids ihrer historischen Bedeutung, indem er die gesamte Stadt als einen einzigen Nicht-Ort darstellt, dessen wenige verbleibende Gedenkstätten, die der „Rive Droite“ der Gewinner des Bürgerkriegs und der „Transición“ angehören, als Schauplätze von Verbrechen an ebendiesem Sektor der Bevölkerung verwendet werden.

Während sich das Werk Rafael Reigs auf die Wiederbelebung von Themen der spanischen Geschichte konzentriert, deren Einfluss auf die Politik bis heute spürbar ist, scheinen die untersuchten Romane von Carlos Zanón dem Bedürfnis zu entspringen, eine von wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Krise geplagte Stadt darzustellen, deren historischen und politischen Aspekte weniger interessieren als der tägliche Überlebenskampf der Figuren.

Die Stadt wird dabei nicht durch ihre emblematischen Orte vorgestellt, sondern anhand eines Randviertels, wo das Leben hart ist für die Bewohner, deren physische Entfernung vom Stadtzentrum eine Parallele zu der Distanz darstellt, die sie zu den Behörden des Staates und zu den Bewohnern dieses Zentrums empfinden. Dass Zanón die prototypischen Schauplätze des Kriminalroman in Barcelona verlässt, scheint dem folgenden Zitat Manuel Vázquez Montalbáns zu entsprechen, in dem er seine Sorge um das allmähliche Verschwinden des literarischen Barcelona zum Ausdruck bringt:

[Barcelona] zerstört seine Archäologie des Klassenkampfes, verstreut seine Wohnviertel oder gibt ihnen einen *Yuppie*-Anstrich, entwurzelt seine Randgruppen und verdrängt sie an die Peripherie, räuchert seine Armseligkeiten aus, um sie in lächerliche Gespenster zu verwandeln, die durch von Bulldozern aufgegrabene Labyrinth irren... Ich weiß nicht, wer in Zukunft Literatur über diese *Yuppie*-Stadt machen soll, die gespalten ist zwischen Denkmälern des Nichts und des Wenigen und bewohnt von *Fastfood*-Angestellten und -Reichen⁶⁹².

Einer Tendenz entsprechend, die auch bei anderen Krimiautoren der Gegenwart zu beobachten ist, wählt Zanón für seine Erzählungen eine Gegend der Stadt, in der deren Verwandlung in eine Hauptstadt des Tourismus und des architektonischen Designs schwer wiederzuerkennen ist. Seine Romane unterstreichen die Bedeutung des Stadtviertels für ihre Figuren, die Kneipen besuchen, deren Wirte und Stammpublikum sie kennen, und deren Unkenntnis des „offiziellen“ Barcelona die Unkenntnis der Verantwortlichen dieser Stadt impliziert. Ganz in der Linie dieser Tendenz werden die Räume des Staates, wie der Justizkomplex oder das öffentliche Krankenhaus, als negativ, den Romanfiguren feindlich gesinnt beschrieben, sodass diese spüren, dass sie nichts Gutes von diesen Institutionen zu erwarten haben, und sie ihnen fremd bleiben.

Im Gegensatz zu denen Reigs liefern Zanóns Romane zwar keine historische Revision der Lage des Landes und enthalten auch keine politischen Schuldzuweisungen. Das zwielichtige Bild der Stadt (mit unzähligen Bezügen auf Klischees wie Drogen,

⁶⁹² In *El País*, 23.04.1992. Zitiert in DELGADO, M. (2005): a.a.O., S. 53 (Übers. d. Verf.)

Prostitution und illegales Glücksspiel) trägt aber durchaus zur konkreten Kritik an Städtebau- und Wirtschaftspolitik bei. Außerdem schaffen die Romane dieses Autors neue Räume für Verbrechen, die die Finanzkrise symbolisieren, wie unvollendete Bauprojekte oder eine halbleere private Tiefgarage.

Dennoch spielt das Gedächtnis eine wichtige Rolle in Zanóns Werk, vor allem in *Yo fui Johnny Thunders*. Allerdings handelt es sich um individuelle Erinnerungen, die nichts zu tun haben mit kollektiven Realitäten. Der urbane Raum dient hier nicht zur Artikulierung historischer Aspekte im Zusammenhang mit einem kollektiven Gedächtnis. Das Werk dieses Autors scheint die Stadt der Viertel wiederbeleben zu wollen, die „authentische Stadt“ fern ab von dem sich nach außen darstellenden Barcelona mit seinen modernen Gebäuden, Designläden und Touristen, und weist gleichzeitig auf die Kluft zwischen den politischen Botschaften und den Bürgern hin, sodass die Stadt hier nicht mehr zum Ausdruck kollektiver Empfindungen dient und ihre Bewohner sich auch in keiner Weise einem Lebensraum verbunden fühlen, der von seiner postkapitalistischen Seite, als Stätte des individuellen Überlebenskampfes gezeigt wird.

Es lässt sich also feststellen, dass allen untersuchten Werken zufolge keine großen Veränderungen bezüglich der Verbrechensschauplätze an sich stattgefunden haben, unter denen Prototypen wie Brachflächen, Tiefgaragen oder die eigene Wohnung überwiegen. Was sich sehr wohl ändert, sind die spezifischen Merkmale dieser Räume, die mit dem historischen Moment zu tun haben, in dem die Handlung sich abspielt. Hinzu kommt, dass die einzelnen Autoren demselben urbanen Element sehr verschiedene Bedeutungen zuschreiben können, etwa als Raum des Gedenkens, Sinnbild der Immobilienspekulation, Modell verfehlter Stadtplanung oder Beispiel für soziale Ungleichheit oder auch als ironisch aufgeladener symbolischer Raum für historisch-politische Phänomene. Diese Bedeutungen, die von der ideologischen Projektion der Werke abhängen, verändern sich im Laufe der untersuchten Zeitabschnitte.

Unabdinglich ist eine wesentliche Klassifizierung der untersuchten Werke nach den Merkmalen ihrer Figuren. Die dargestellten Ansichten des städtischen Raums und der Bewegungen der Figuren sind natürlich von ihrer Eigenschaft als Ermittler oder Täter bestimmt. Zu unterstreichen wäre auch die unterschiedliche ideologische Projektion der Romane, in denen ein Privatdetektiv unabhängig von den Sicherheitskräften des Staates

ermittelt, im Vergleich zu den Krimis, deren Ermittler zur Polizei gehören. Wie in dieser Arbeit festgestellt wurde, wird der spanische Kriminalroman immer häufiger von einem oder mehreren Polizeibeamten beherrscht, was auf ein Vertrauen in das System und in die Justiz hindeutet und gegenwärtig möglicherweise glaubhafter ist. Während also die Romane von Juan Madrid und Manuel Vázquez Montalbán ihre kritische Vision der Gesellschaft und dem Wandel der Stadt aus der Sicht von Detektiven darstellen, die nichts mit der Staatsgewalt zu tun haben, führen Mañas und Giménez Bartlett das klassische Polizistenpaar ein.

Im Falle des Ersteren handelt es sich um ein etwas unorthodoxes Ermittlerpaar, das das Gesetz, das es zu verteidigen hat, nicht immer beachtet und ein Verhalten zeigt, das sich nicht immer mit dem eines herkömmlichen Ordnungshüters deckt (Pacheco kauft und konsumiert Drogen, Duarte betrügt seine Frau mit Prostituierten). Ihre Auffassung von der Gesellschaft und der Stadt ist zynisch, aber sie machen ihre Arbeit bis zum Schluss, um die Schuldigen vor Gericht zu bringen.

Giménez Bartlett setzt zwei Polizisten an die Spitze ihrer Erzählungen, die bestens in das Polizeikorps integriert sind, an ihre Arbeit und ans Gesetz glauben und aus dieser Sicht als beispielhaft gelten können. Ihre schwersten „Laster“ sind Essen und Trinken und ihre Liebschaften. Obwohl das Ermittlerpaar sich wieder einmal ergänzt, mit Garzón als Vertreter einer eher altmodischen und machistischen Lebensauffassung, dominiert die Perspektive der erzählenden Hauptfigur, die geprägt ist von weiblichem Bewusstsein und einem privilegierten sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Hintergrund und das Milieu der armen Bevölkerungsschichten der Stadt mit Verwunderung betrachtet.

In parodistischer Verwendung aller konventionellen Elemente des Kriminalromans stellt Reig in *Todo está perdonado* sein Ermittlertrio zusammen: Da ist zunächst die positivste Figur der Geschichte, der unabhängige Detektiv Carlos Clot, mit allem, was einen *hardboiled detective* ausmacht; dann der Erzähler und Freund Clots, der pensionierte Geheimdienstagent Antonio Menéndez Vigil, der zeitlebens für den Staat gearbeitet hat und seine Auftraggeber verachtet. Menéndez zeigt sich im Laufe der Geschichte als enttäuscht von seinem Leben, dem er zum Schluss symbolisch ein Ende macht, indem er auf die unter Quarantäne gestellte Galeere geht. Als letzter im Team wirkt Kommissar Garvía, ein korrupter Vertreter der Polizei, der für die Mächtigen arbeitet.

Unter den Romanen mit einem einzigen Ermittler und einer Suche als Handlungsgegenstand fallen die unterschiedlichen sozialen Perspektiven auf, die angeboten werden je nachdem, ob die Handlungsräume von Figuren durchschritten werden, die in das System integriert sind oder nicht. Bei der Beobachtung der verschiedenen Ermittlertypen wird eines deutlich; je größer die Entfernung zu den staatlichen Institutionen ist, desto weiter klaffen auch das „offizielle“ und das von den Romanen gezeichnete Bild der Stadt auseinander⁶⁹³.

Wenn kein Ermittler als Hauptfigur auftritt, sondern Täter, die sich verstecken oder vor der Justiz fliehen müssen, ist das Bild der Stadt weit entfernt vom institutionell geförderten Bild und zeichnet Wege, die keiner Ordnung folgen, keine Kenntnis der Stadt voraussetzen (es ist der Ermittlungsprozess, der den Großteil der Wege der Ermittler strukturiert), oftmals als Strecken, auf denen die Stadt sich als Labyrinth oder Falle darstellt, der keiner heil entkommen kann. In dieser Beziehung fällt ein wichtiger Unterschied zwischen *Ciudad Rayada* und Zanóns Romanen auf: Während in der ersteren Geschichte der Held trotz seines Fluchtversuchs letztendlich in eine Stadt zurückkehrt, die ihn anzieht, die er mag, nehmen die Figuren des katalanischen Autors nur die Härte Barcelonas wahr, und wenn sie angenehm berührt sind, ist es nicht von der Stadt als solcher, sondern einzig von konkreten Räumen, fern von den typischen Darstellungen der katalanischen Hauptstadt und verbunden mit persönlichen Erinnerungen, wie eine Bar oder ein Platz im Viertel Guinardó. Diese verschiedenartigen Wahrnehmungen Madrids und Barcelonas aus der Sicht von Kleinkriminellen stehen wiederum im Verhältnis zu den Themen der Werke, denn während Kaiser aus Langeweile und der Antriebslosigkeit eines materiell gesicherten Lebens mit Drogen *dealt* (wodurch er dazu kommt, ein Verbrechen zu begehen), agieren die Helden in Zanóns Romanen aus Notwendigkeit und sind in einer Realität gefangen, in der es unmöglich scheint, auf legale Weise zu Wohlstand zu kommen. Gemeinsam sind den Romanfiguren beider Autoren einerseits ihre Leidenschaft für das Nachtleben und für Drogen, was auch mit ihren Problemen zu tun hat, und andererseits

⁶⁹³ Sánchez Zapatero unterstreicht die ensembleartige, kooperative Form der polizeilichen Ermittlung, während beim Detektiv als Romanhelden das Individuelle im Vordergrund steht. Dies kann in Verbindung mit der größeren Entfernung des Detektivs zu den Institutionen gesehen werden (dem „Sozialen“ oder „Gemeinschaftlichen“). IN: SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2014): „La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica“ [Artikel on line] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7. Universitat de València <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN:1886-4902, 15-16. [Abfrage vom 28.04.2015]

und von besonderer Bedeutung ihre totale Gleichgültigkeit und völlige Abwendung von politischen Fragen und von den Institutionen des Landes, die sich bemerkbar macht als fehlendes Verständnis der Stadt als kollektiven Lebensraum.

Die Werke beider Städte insgesamt vergleichend kann festgestellt werden, dass in beiden eine Abwendung vom emblematischen Stadtzentrum stattfindet, möglicherweise infolge des allmählichen Verlusts von Bezugspunkten im zentralen Teil der Stadt durch Phänomene wie die „Urbanalisierung“ oder durch Gentrifizierung⁶⁹⁴, die die städtischen Räume entzaubern. Unter den untersuchten Romanen ist dieser Effekt stärker spürbar in den in Barcelona sich abspielenden Handlungen (was symptomatisch sein kann für eine gewisse „Überstrapazierung“ der Unterwelt des Raval in Kriminalgeschichten), denn in den Madrider Krimis spielt das historische Zentrum der Stadt bis heute eine Rolle.

Während die in Barcelona spielenden Krimis eine mediterrane Stadt mit Meer zeigen, mit großem Stellenwert der Speiselokale als Ort der Entspannung und Gemeinsamkeiten mit anderen europäischen Romanen des Genres (wie die von Andrea Camilleri mit Schauplatz Sizilien oder die von Petros Márkaris in Athen), geht es in den Krimis aus Madrid rauer zu, sind Verweise auf Sinnenfreuden seltener und, wie erkennbar am dystopischen Stadtbild bei Reig (wohlgemerkt mit Zügen, die auf die reale Stadt verweisen), eine stärkere Ähnlichkeit mit nordischen Städten hinsichtlich des Ambientes und der Charaktere festzustellen, die wie Charlie Clot oder die Polizisten Pacheco und Duarte als Pessimisten den Genüssen des Lebens wenig abgewinnen⁶⁹⁵. Deshalb könnte man sagen, der spanische Kriminalroman hat Merkmale beider Varianten, der mediterranen und der nordischen, als neu aufgekommene Kategorien zur Beschreibung des europäischen Kriminalromans der Gegenwart.

⁶⁹⁴ Siehe Seite 4 dieses Aufsatzes.

⁶⁹⁵ Eine eingehendere Beschreibung der Merkmale, die dem mediterranen und dem nordischen Kriminalroman zugeschrieben werden, ist zu finden in SÁNCHEZ ZAPATERO, J., MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2012): „La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria“. *Pliegos de Yuste*, 13-14, 2011-2012., 45-54. Reproduziert in: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1314/p45-54.pdf>.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Metropole im spanischen Kriminalroman der Gegenwart: Gesichter und Stimmen von Madrid und Barcelona

Seit seinen Anfängen ist der Kriminalroman untrennbar verbunden mit der Entwicklung der Metropole als Produkt der Industrialisierung. Der historische Zeitpunkt des Erscheinens des klassischen Detektivromans (Mitte des 19. Jahrhunderts) fällt zusammen mit der kapitalistischen Industrialisierung, die die massive Ankunft von Proletariern in den europäischen Städten und das damit verbundene Wachstum dieser Städte zur Folge hatte. Diese Entwicklung der Städte führt zu einem Anstieg der Kriminalität und zu einer Institutionalisierung der Polizei, zur Entwicklung der Ermittlungstechniken und zur Umgestaltung der Justiz zum Zwecke der Kriminalitätsbekämpfung. Gleichzeitig hat die vom Kapitalismus erzeugte soziale und wirtschaftliche Unsicherheit psychologische Auswirkungen auf die Bevölkerung. So nimmt die bürgerliche Gesellschaft in der Furcht um ihren Status unter dem Einfluss des offenkundigen sozialen Wandels Zuflucht im rationalistischen Denken. Und genau dieser Kontext scheint die Entstehung eines mysteriösen Erzählgenres zu begünstigen, das eben auf der Verteidigung und Rechtfertigung des Vernunftgebrauchs basiert. Der klassische Kriminalroman räumt die Möglichkeit der Gefahr (oder der Unordnung) in der Großstadt ein, jedoch nur auf einer individuellen Ebene, auf der das Verbrechen als Ausnahmeverhalten präsentiert wird, das die Normalität der moralischen Ordnung bestätigt.

In der dritten Dekade des 20. Jahrhunderts entsteht der hard-boiled-Krimi in den USA im Zusammenhang mit einer schweren Wirtschaftskrise, einem Kontext allgemeiner Korruption und einem Anstieg organisierter Kriminalität und alltäglicher Gewalt, nicht zuletzt infolge der sogenannten Prohibition von 1920 und der Weltwirtschaftskrise nach dem Crash von 1929. Es ist die Epoche des Gangstertums, des Endes der „Goldenen Zwanziger“ in der wirtschaftlich weitestentwickelten kapitalistischen Gesellschaft, die die inneren Widersprüche des Systems deutlich macht und vom Kriminalroman Realitätsnähe fordert.

Das Erscheinen des hard-boiled-Krimis verändert natürlich auch entscheidend die Rolle der Stadt, indem diese insofern als Ursprung der Handlung, insbesondere des

Verbrechens präsentiert wird, als in ihr die sozialen Verhältnisse gedeihen, die die Straftat begünstigen. Als korrupter Raum, in dem Gewalt zum Alltag gehört, ist die Metropole das ideale Szenario für dieses Genre, das die Verbindung der Machtsphären zur Unterwelt aufdeckt.

Die Rolle des städtischen Raums ist in diesen Romanen eng verbunden mit der Sicht der Gesellschaft und ihrer Mängel, denn gerade in der Metropole treten die Ungleichheiten und ihre Folgen am deutlichsten hervor. Der Ermittler des hard-boiled-Krimis zeichnet sich aus durch seine Mobilität: Um seine Fälle zu lösen, muss er verschiedene Räume der Stadt und ihrer Umgebung durchforsten, viel Zeit auf der Straße und auf öffentlichen Plätzen zubringen und sowohl Villen als auch Elendsquartiere besuchen. Die Straftat ist in diesem Kontext kein Einzelfall mehr, sondern lauert an jeder Ecke als endemisches Problem. Diese Romane konzentrieren sich also nicht nur auf das Spiel der Ermittlung, sondern vielmehr auf den aktiven Prozess, den der Ermittler durchläuft, bis er die gesuchten Antworten findet. Das Interessanteste an diesen Werken ist somit weniger die Wahrheit an sich als der Weg zu ihrer Aufdeckung.

In Spanien, ein Land mit keiner bedeutenden Tradition des klassischen Kriminalromans, musste die Franco-Diktatur zu Ende gehen, damit sich unter dem Einfluss der US-amerikanischen Autoren des Hard-boiled-Romans, im Bestreben um den Ausdruck einer kritischen Vision des Landes in seinem Prozess des Übergangs zur Demokratie eine einheimische Variante des Kriminalromans entwickeln konnte. Die Lektüre dieser realistischen und in der Gegenwart spielenden Geschichten bietet eine Art „Chronik der Transition“, weshalb sie auch „Ernüchterungsromane“ genannt wurden, eben weil in ihnen die Enttäuschung und Skepsis gewisser sozialer Gruppen gegenüber dem politischen Prozess des Übergangs zum demokratischen Spanien erzählt wird.

Auch hier spielt der städtische Raum seine Rolle; in dieser Epoche bezeugt der Kriminalroman die allmählichen Veränderungen der Stadt im Zuge ihrer Europäisierung und Globalisierung. Die Romane eines Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín oder Francisco González Ledesma finden in den Städten, die bereits seit den letzten Jahren des Franco-Regimes einem gewaltigen Umbruch unterworfen sind, die Inspiration für ihre kritischen und realistischen Beobachtungen. Die Stadt wird gezeigt als Schauplatz von sozialer Ungleichheit, Arbeitslosigkeit, Drogen, Korruption oder Spekulation, neue Elemente, die typisch sind für die kapitalistische Gesellschaft, der sich Spanien nach vierzig Jahren Diktatur angeschlossen hat, sodass sich Madrid

und vor allem Barcelona als ideale Szenarien für das Krimigenre entpuppen, dessen Erzählungen vielfach sogar zu wahren Chroniken einer bestimmten Stadt, ihrer Bewohner und ihrer Atmosphären werden. Viele Romane dieser Zeit stellen die Stadt als Verwahrer der Geschichte des Landes und der Erinnerungen der Figuren dar, wobei die tiefgreifenden Verwandlungen oftmals die Zerstörung der „Erinnerungsorte“ der Stadt mit sich bringen.

In diesem Sinne nutzt der spanische Kriminalroman der „Transición“ die Metamorphose der Städte als Sinnbild für den „kollektiven Gedächtnisverlust“, mit dem der Übergang des Landes zur Demokratie häufig in Verbindung gebracht wird.

Ausgehend vom Kriminalroman oder *novela negra* als literarischem Typus, der sich artgemäss dafür eignet, ein alternatives oder subversives Bild von der Metropole zu zeichnen, untersuche ich in meinem Beitrag die Darstellung des städtischen Raums im spanischen Kriminalroman von der „Transición“ bis in die ersten Dekaden des 21. Jahrhunderts. Ich analysiere dazu nicht nur den Einfluss der Stadt auf Erzählwerke dieser Art, sondern auch im umgekehrten Sinne den Einfluss des Genres und seiner typischen Elemente auf das literarische Bild der Stadt. Diese Analyse umfasst Räume, die den Konventionen oder Merkmalen des Kriminalromans entsprechen und deren Verwendung im Genre einen wesentlichen Aspekt ihrer Interpretation darstellt.

Auf diese Weise stelle ich ein Inventar der für diese Romane typischen Räume zusammen und zeichne damit eine „Topografie des Verbrechens“. Die Untersuchung jedes einzelnen Elements dieser Topografie in den Werken der ausgewählten Autoren klärt die Bedeutungen auf, die die Räume erhalten, wenn sie Teil des kriminellen Plots werden, z. B. zum Tatort, zum Ermittlungsort oder zum Schauplatz einer Verfolgung werden. Aus den Werken mehrerer Autoren, stellvertretend für verschiedene Epochen und Stile, erhält man unterschiedliche Gesichter und Stimmen der Metropole des Verbrechens, die, indem sie interdisziplinär erforscht werden, die Stadt als pluralen Raum darstellen.

Die „Topografie des Verbrechens“ ist dabei keine limitierte Liste von Elementen, die auf alle Romane passt. Jeder einzelne von ihnen kann zu einem eigenen Inventar Anlass geben, da je nach Handlung und Handlungsablauf verschiedene Elemente zum Einsatz kommen. Was die ausgewählten Romane gemeinsam haben, ist ihre Zuordnung (im wörtlichen, parodistischen oder auch parteiischen Sinne) zum Krimigenre, insofern in ihnen ein Verbrechen im Mittelpunkt steht, dessen Gründe und Folgen

Handlungsgegenstand sind. Bei alledem sind sämtliche Elemente der Topografie des Verbrechens miteinander verbunden und zeitabhängig. Wenn auf einzelne Kategorien eingegangen wird, geschieht es zur Unterscheidung der ihnen eigenen Merkmale und der Spielarten, um die ein bestimmter Roman oder Autor sie bereichert. So wird die Vielfalt der Darstellung und Artikulierung verschiedener Aspekte durch die Räume in diesen Romanen nachgewiesen.

Weil ich mich auf die Darstellung des urbanen Raums konzentriere, bestimmt dieser auch die Struktur meiner vorliegenden Dissertation. Ich widme den Städten Madrid und Barcelona als wichtigste Schauplätze des spanischen Kriminalromans seit Ende der 1970er Jahre je ein Kapitel. Von beiden Städten wird ihr Erscheinen in den Werken dreier Autoren untersucht, die verschiedenen Epochen angehören. So analysiere ich als Schöpfer des Bildes der Stadt des Verbrechens in der postdiktatorischen Phase die Werke von Juan Madrid und Manuel Vázquez Montalbán, deren Handlung sich in Madrid bzw. Barcelona abspielt. Als Stellvertreter der Neunzigerjahre fiel die Wahl auf die Werke von José Ángel Mañas in Madrid und Alicia Giménez Bartlett in Barcelona, und die letzte Etappe untersuche ich am Beispiel von Rafael Reig für die spanische und Carlos Zanón für die katalanische Hauptstadt.

Die Auswahl der Autoren folgte mehreren Kriterien; einerseits handelt es sich um Autoren, die das Krimigenre mit einer gewissen Kontinuität bearbeitet haben und deren Werke im literarischen Panorama Spaniens (und im internationalen) eine gewisse Beachtung fanden; andererseits habe ich nach verschiedenen Formen geforscht, das Genre zu pflegen und die Metropole darzustellen, um möglichst zahlreiche Ansichten der Stadt des Verbrechens zu liefern, von denen jede für den Zeitpunkt ihres Erscheinens bezeichnend ist.

Von jeder Stadt wird also die Topografie des Verbrechens in drei verschiedenen Epochen vorgestellt, wobei die untersuchten Raumelemente immer mit anderen Aspekten des Werks, wie Figuren, Handlungen, erzählte Zeit, etc. in Beziehung gesetzt werden. In einem eigenen Kapitel am Schluss der Arbeit werden die städtischen Elemente untersucht, die in den Werken beider Städte und aller Epochen am meisten vorkommen, um sie als Gruppe zu analysieren und daraus Schlüsse zu ziehen für die verschiedenen Funktionen und Bedeutungen, die je nach Autor, Erscheinungsjahr und Metropole die Räume der Stadt in Kriminalgeschichten besitzen können.

Im Verständnis des Kriminalromans als Typus mit kritischem Potenzial in der Form der Darstellung der Stadt präsentiere ich in der vorliegenden Arbeit verschiedene Weisen, dieses Potenzial in Werken des aus der Stadt hervorgegangenen Krimigenres zu nutzen.

ABSTRACT

The metropolis in the contemporary Spanish crime novel: faces and voices of Madrid and Barcelona

From its very beginnings, the detective novel has been inseparable from the evolution of the metropolis as a product of industrialisation. The historical moment marking the rise of the classic detective genre in the mid-nineteenth century was defined by the birth of capitalist industrialisation. This brought with it a huge influx of proletarians to European cities, which as a consequence expanded to accommodate them. With the growth of these cities came an increase in criminality that was combated by institutionalising the police force, developing investigative techniques and reforming judicial proceedings. However, the social and economic uncertainty generated by the capitalist system also had psychological effects on the population. As a result, the bourgeoisie, fearful of losing their status in the face of the evident social changes that were taking place, took refuge in rationalist thought. This seemed to provide the ideal context for the emergence of the mystery fiction genre, based precisely on the defence and justification of the use of reason. Thus, the classic detective novel exposed the possibility of danger (or disorder) in the big city but it did this only at individual level, the crime being presented as an aberration, an exception that proved the rule of moral order.

The crime novel (or 'hardboiled' novel) appeared in the United States in the third decade of the twentieth century, against the backdrop of an acute economic crisis, a climate of generalised corruption and a rise in organised crime and routine violence, due in large part to the Prohibition of 1920 and the Great Depression that followed the economic crash of 1929. This was the era of gangsterism and the end of the "Roaring Twenties" in this, the most economically advanced of capitalist societies, when the contradictions inherent in the very system were brought into evidence, creating a demand that crime-based fiction move closer to reality.

The appearance of the hardboiled crime novel clearly brought about a decisive change in the role of the city, which became the generator of the plot and, more specifically, the crime, since it was here that the type of social relations conducive to crime being committed were found. As a corrupt space riddled with violence, the metropolis is a

fitting stage for this type of fiction, which exposes the proximity of the upper circles of power to the criminal world. The role played by urban space is closely related to the vision of society and its defects, because it is precisely in the metropolis where inequalities and their consequences are most acutely felt. Thus, the investigator in the crime novel is characterised by mobility; to solve his cases, he is required to move around different spaces in the city and its environs, spending much of his time in the street and other public space, and visiting locations that range from the most exclusive to the most miserable. In this context, crime is no longer an isolated act but lurks around every corner as an endemic evil. Therefore, fiction of this type not only focuses on the game of detection but on the actual procedure followed by the investigator until he finds the answers he is looking for. What arouses most interest in this kind of work, then, is not the truth in itself but the process that is gone through to find it.

In Spain, a country with scant tradition of classic detective fiction, it was necessary to wait until the end of the Franco dictatorship for homegrown crime novels to appear. Influenced by North American authors of the hardboiled genre, these aimed to offer a critical vision of the country during the transition to democracy. Such works, based on realism and set in contemporary times, provide a sort of “chronicle of the Transition” when read. They have also been described as “novels of disillusionment” because they reflect the disenchantment and scepticism of certain sectors of society on being confronted with the process of political transit towards a democratic Spain.

Urban space also plays its part here as, at this historical moment in time, the crime novel reflected the gradual transformation of the city through Europeanisation and globalisation. It was in the cities, already immersed in huge processes of change since the final years of the Franco regime, that authors like Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín and Francisco González Ledesma found the inspiration to express their critical and realistic observations in their novels. The city was portrayed as a scenario of social inequality, unemployment, drug use, corruption and speculation, the new defining elements of the capitalist society into which the country had become integrated after forty years of dictatorship. As a result, Madrid, and particularly Barcelona, became privileged settings for the crime genre, with fiction of this type often providing veritable chronicles of each city, its inhabitants and its atmosphere. In many works of this period, the city is also shown as custodian of the country's history and its characters' memories as the huge changes taking place frequently involve destruction of

its “spaces of memory”. In this regard, in the metamorphosis of the cities the Spanish crime novel from the Transition also presents a symbol of the “collective amnesia” frequently associated with our country's passage to democracy.

In this study, I analyse the way urban space is represented in crime fiction, from the Transition to the first decades of the twenty-first century, taking the crime novel as a literary typology that by its very nature lends itself to an alternative, even subversive, image of the metropolis. To do this, I shall not only examine the influence of the big city on this type of work but also consider the opposite angle, in other words, the influence the genre and its characteristic elements have had on the literary image of the city. The analysis therefore consists of a series of spaces related to the conventions and characteristics of the crime novel, a fundamental aspect of their interpretation being that they belong to this genre.

To this end, an inventory of the spaces typical of this type of novel has been drawn up to create a so-called “topography of crime”. By analysing each of the elements it comprises through the works of selected authors, the meanings these spaces acquire as they become “dark”, that is, “spaces of crime”, “spaces of searching”, “spaces of pursuit” etc., can be observed. From the works of various authors who represent different periods and styles, we obtain different faces and voices from the metropolis of crime, which, when studied from an interdisciplinary perspective, show the city as plural space.

The “topography of crime” is not a closed list of elements that are valid for all novels; rather, each work can generate its own inventory, given that the elements that shape it may differ, depending on the plot and the structure. What all the selected works have in common, however, is their adhesion (faithful, parodical or even partial) to the crime genre, with the crime occupying centre stage, together with the circumstances leading up to it and/or its consequences. It should also be pointed out that all the elements that make up the “topography of crime” are interconnected and related to the aspect of time. If any categories are observed in isolation, it is to distinguish the features inherent in each one of them, and in turn the features contributed by each work and each author. This way, it is possible to observe the various ways of representing and articulating different aspects through the spaces in this type of novel.

As our focus is on the representation of urban space, this is also the element on which the thesis is structured. One chapter is devoted to Madrid and another to Barcelona, the

two cities that have been most prominent in crime fiction since the end of the 1970s. The appearance of each city will be studied in the works of three authors, each representing a particular period in history. The authors Juan Madrid and Manuel Vázquez Montalbán, creators of the image of the city of crime in the post-dictatorship era, set their novels in Madrid and Barcelona, respectively. From the 1990s, we examine works by José Ángel Mañas in Madrid and Alicia Giménez Bartlett in Barcelona. The most recent period is represented in the Spanish capital by Rafael Reig and in the Catalanian capital by Carlos Zanón

Several criteria are met by the choice of authors. On the one hand, these are authors who deal with the crime genre with certain continuity, with works that have had considerable repercussions on both the Spanish and international literary panorama. At the same time, different ways have been sought of both cultivating the genre and representing the metropolis, with the aim of offering the widest variety of visions of the city of crime, each one representative of the moment it appears.

The topography of crime for each of the two selected cities is therefore presented for three different eras, with the spatial elements always studied in relation to other aspects of the work, such as characters, plots and the period in history. Finally, in a separate chapter, I examine the urban elements that appear most frequently in works from all three periods and in both cities in order to observe them as a whole. This will lead to a consideration of the different functions and meanings that spaces in the big city may have in the crime narrative, depending on the author, the period in which the work appears, and the city in which it takes place.

Thus, with the crime novel acknowledged as a typology with critical potential when it comes to offering an image of the city, this work shows different ways of making use of this potential in novels generated by the metropolis.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS PRIMARIO

- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (1999): *Mensajeros de la oscuridad*, Barcelona, Plaza y Janés
— (2003 –1ª ed. 1997): *Día de perros*, Barcelona, Planeta
— (1996): *Ritos de Muerte*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori
- MADRID, Juan (1988 –1ª ed. 1986): *Regalo de la casa*, Madrid, Júcar
— (1982): *Las apariencias no engañan*, Barcelona, Noguer
— (2008 –1ª ed. 1980): *Un beso de amigo*, Barcelona, Ediciones B
- MAÑAS, José Ángel (1999): *Sonko95*, Barcelona, Destino
— (1998): *Ciudad Rayada*, Madrid, Espasa Calpe
- REIG, Rafael (2010): *Todo está perdonado*, Barcelona, Tusquets
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1988): *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Barcelona, Planeta
— (1997 –1ª ed. 1979): *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta
— (1984 –1ª ed. 1977): *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta
- ZANÓN, Carlos (2014): *Yo fui Johnny Thunders*, Edición Kindle
— (2013): *No llames a casa*, Edición Kindle, capítulo 7.

CORPUS SECUNDARIO (Obras citadas)

- ABASOLO, José Javier (1997): *Lejos de aquel instante*, Barcelona, Alba
- ALLAN POE, Edgar (1982 –1ª aparición del relato en 1844–): “The purloined letter”. EN: *The Complete Tales and poems of Edgar Allan Poe*, New York, Penguin Books, 208-222
— (1982 –1ª aparición del relato en 1842–): “The Mystery of Marie Roget”. EN: *The Complete Tales and poems of Edgar Allan Poe*, New York, Penguin Books, 169-207
— (1982 –1ª aparición del relato 1841–): “The murders in the Rue Morgue”. EN: *The Complete Tales and poems of Edgar Allan Poe*, New York, Penguin Books, 141-168
- AUB, Max (2003 –1ª ed. 1961): *La Calle de Valverde*, Madrid, Cátedra
- AZPEITIA, Javier (1996): *Hipnos*, Madrid, Lengua de Trapo

- BAREA, Arturo (2007 –1ª edición 1951): *La forja de un rebelde* (Trilogía compuesta por *La forja*, *La ruta* y *La llama*), Barcelona, Debolsillo
- BAROJA, Pío (1999 –1ª edición 1933): *Las noches del Buen Retiro*, Barcelona, Tusquets
 - (2011 –1ª edición 1904): *La lucha por la vida* (Trilogía compuesta por *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*), Madrid, Cátedra
- BAS, Juan (2002): *Alacranes en su tinta*, Barcelona, Destino
- BECCARIA, Lola (1996): *La debutante*, Barcelona, Alba
- BELDA, Joaquín (1914 –1ª publicación 1909): *¿Quién disparó? Husmeos y pesquisas de Gapy Bermúdez*, Madrid, Renacimiento
- CASARIEGO, Martín (1996): *Mi precio es ninguno*, Barcelona, Plaza y Janés
- CASAVELLA, Francisco (1990): *El Triunfo*, Barcelona, Anagrama
- CHANDLER, Raymond (2000 –1ª ed. 1939): *The Big Sleep*. Recogida en *The Big Sleep and Other Novels*, London, Penguin Books
- DELMAR, E.C. (1937): *La tórtola de la puñalada*, Barcelona, Juventud
 - (1994 –1ª ed. 1936): *El secreto del contador de gas*, Barcelona, Juventud
 - (1932): *Piojos grises*, Barcelona, Juventud
- FERRATER, Gabriel Ferrater y DE MARTÍN, José María (1987): *Un cuerpo o dos*, Barcelona, Sirmio
- FUENTES, Eugenio (2009): *Contrarreloj*, Barcelona, Tusquets
 - (2007): *Cuerpo a cuerpo*, Barcelona, Tusquets
- FUSTER, Jaume (1995 –1ª ed. 1976): *Tarda, sessió contínua, 3,45*, Barcelona, Avui
 - (1971): *De mica en mica s'omple la pica*, Barcelona, Ed. 62
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1970 –1ª ed. 1969): *Las hermanas coloradas*, Barcelona, Destino
 - (1971 –1ª ed. 1968): *El reinado de Witiza* Barcelona, Destino
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2013): *Nadie quiere saber*, Barcelona, Destino
 - (2011): *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Planeta
 - (2009): *El silencio de los claustros*, Barcelona, Destino
 - (2007): *Nido vacío*, Barcelona, Planeta
 - (2004): *Un barco cargado de arroz*, Barcelona, Planeta
 - (2002): *Serpientes en el paraíso*, Barcelona, Planeta
 - (2000): *Muertos de papel*, Barcelona, Plaza y Janés

- GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (2013): *Peores maneras de morir*, Barcelona, Planeta
 - (2009): *No hay que morir dos veces*, Barcelona, Planeta
 - (2005): *Cinco mujeres y media*, Barcelona, Planeta
 - (2007 – 1ª ed. 2002): *El pecado o algo parecido*, Barcelona, Planeta
 - (1984): *Crónica sentimental en rojo*, Barcelona, Planeta
- HAMMETT, Dashiell (1992 – 1ª ed. 1930): *The Maltese Falcon*, New York, Vintage
 - (1992 – 1ª ed. 1929): *Red Harvest*, New York, Vintage Books
 - (1989 – 1ª ed. 1929): *The Dain Curse*, New York, Vintage
- HERNÁNDEZ, Susana (2012): *Contra las cuerdas*, Barcelona, Alrevés
 - (2010): *Curvas peligrosas*, Madrid, Odisea
- GRASA, Ismael (1994): *De Madrid al Cielo*, Barcelona, Anagrama
- IBÁÑEZ, Julián (1986): *Mi nombre es Novoa*, Madrid/Gijón, Júcar
 - (1983): *No des la espalda a la paloma*, Barcelona, Forum
 - (1981): *La recompensa polaca*, Madrid, Debate
 - (1980): *La triple dama*, Madrid, Sedmay
- JIMÉNEZ BARCA, Antonio (2011): *La botella del naufrago*, Barcelona, RBA
 - (2006): *Deudas pendientes*, Madrid, El Tercer Hombre
- JORDANA, Cèsar August (1988 – 1ª ed. 1927): *El collar de la Nùria*, Barcelona, Curial
- LACRUZ, Mario (1984 – 1ª ed. 1952): *El inocente*, Madrid, Ediciones Generales Anaya
- LINDO, Elvira (1998): *El otro barrio* Madrid, Ollero y Ramos
- MADRID, Juan (2013): *Los hombres mojados no temen la lluvia*, Madrid, Alianza
 - (2009) *Bares nocturnos*, Barcelona, Edebé
 - (2008): *Adiós, princesa*, Barcelona, Ediciones B
 - (1995): *Cuentas pendientes*, Madrid, Alfaguara
 - (1993): *Días contados*, Madrid, Alfaguara
- MAÑAS, José Ángel (2011): *Caso Ordallaba*, Madrid, Literaturas Comunicación (edición Kindle)
 - (2011): *Sonko95*, Madrid, Literaturas Comunicación (edición Kindle)
 - (2010): *Sospecha*, Barcelona, Destino
 - (2005): *Caso Karen*, Barcelona, Destino
 - (1996): *Soy un escritor frustrado*, Madrid, Espasa Calpe
 - (1995): *Mensaka*, Barcelona, Destino
 - (1994): *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino

- MARÍAS, Fernando (1996): *Esta noche moriré*, Barcelona, Destino
- MARTÍN, Andreu (1988): *Barcelona Connection*, Barcelona, Ediciones B
 - (1987 –1ª ed. 1982): *Por amor al arte* Barcelona, Ediciones B
 - (1980): *Prótesis*, Madrid, Sedmay
 - y RIBERA, Jaume (1996): *Alfagann es Flanagan*, Madrid, Anaya
- MARTÍN SANTOS, Luis (1981 –1ª ed.1961): *Tiempo de Silencio*, Barcelona, Seix Barral
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (1989, –1ª ed. 1981): *Gálvez en Euskadi*, Barcelona, Anagrama
- MENDOZA, Eduardo (2006 –1ª ed.1986): *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral
 - (2003 –1ª ed.1982): *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral
 - (2002 –1ª ed.1979): *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral
 - (2003 –1ª ed.1975): *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1992): *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral
- OLIVER, María Antònia (1994): *El sol que fa l'anec*, Barcelona, Ed. de la Malgrana
 - (1989): *Estudio En lila*, Barcelona, Vidorama
 - (1997 –1ª ed.1987): *Antípodes*, Barcelona, Ed. de la Malgrana
- OTAOLA, Javier (2009): *As de espadas*, Barcelona, Vía Magna
 - (2003): *Brocheta de carne*, San Sebastián, Hiria
- PARDO BAZÁN, Emilia (1957 –1ª publicación en 1911): *La gota de sangre*. EN: *Obras Completas I*, Madrid, Aguilar
- PEN, Paul (2011): *El aviso*, Barcelona, RBA
- DE PAZ, Pedro (2010 –1ª ed. 2004): *El hombre que mató a Durruti*, Madrid, Literaturas Comunicación (edición Kindle)
- PEDROLO, Manuel de (1977 –1ª ed. 1968): *Mossegar-se la cua*, Barcelona, Ed. 62
 - (1965): *Joc Brut*, Barcelona, Ed. 62
 - (1988 –1ª ed. 1960): *L'inspector fa tard*, Barcelona, La Malgrana
 - (1954 –1ª ed. 1953): *Es vessa una sang fácil*, Barcelona, Grases
- PÉREZ MERINERO, Carlos (1981): *Días de guardar*, Barcelona, Bruguera
- PÉREZ REVERTE, Arturo (1993): *El Club Dumas*, Madrid, Alfaguara
 - (1990): *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara

- (1988): *El maestro de esgrima*, Madrid, Mondadori
- PRADA, Juan Manuel de (1997): *La tempestad*, Barcelona, Planeta
 - REIG, Rafael (2012): *Lo que no está escrito*, Barcelona, Tusquets
 - (2004): *Guapa de cara*, Madrid, Lengua de Trapo
 - (ed.) (2003): *El crimen de la calle Fuencarral. El crimen del cura Galeote*, Madrid Lengua de Trapo
 - (2002): *Sangre a borbotones*, Madrid, Lengua de Trapo
 - RODOREDA, Mercè (1936): *Crim*, Barcelona, Edicions de la Rosa dels Vents
 - SÁNCHEZ, Julián (2011): *La voz de los muertos*, Barcelona, Roca Editorial de Libros—
 - SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2006): *Grupo Antiatracos*, Madrid, Factoría de Ideas
 - (2001): *Ricos por la patria*, Barcelona, Plaza y Janés
 - (1990): *Villaverde, fortuna y caída de la casa Franco*, Barcelona, Planeta
 - (1989): *Los crímenes de la democracia*, Barcelona, Ediciones B
 - SANZ, Marta (2012): *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona, Anagrama
 - (2010): *Black, black, black*, Barcelona, Anagrama
 - SILVA, Lorenzo (2014): *Los cuerpos extraños*, Barcelona, Destino
 - (2012): *La marca del meridiano*, Barcelona, Destino
 - (2008 –1ª ed.2000): *El alquimista impaciente*, Barcelona, Madrid, Espasa Calpe (con introducción y guía de lectura de German Gullón)
 - (1998): *El lejano país de los estanques*, Barcelona, Destino
 - SOMOZA, José Carlos (2001): *Clara y la penumbra*, Barcelona, Planeta
 - (1994): *Planos* (novela corta)
 - TESIS, Rafael (1960): *Un crim al Paralelo*, Barcelona, Selecta
 - (1986 –1ª ed. 1956): *Es hòra de plegar*, Valencia, Tres i Quatre
 - (2004 –1ª ed. 1955): *La Bíblia valenciana*, Valencia, Tres i Quatre
 - TORO, Suso de⁶⁹⁶ (1998 –1ª ed. en gallego 1997) *Calzados Lola*, Barcelona, RBA
 - (2002–1ª ed. en gallego 1993): *Ambulancia*, Barcelona, Ediciones B
 - (1991 –1ª ed. en gallego 1988): *Land Rover*, Barcelona, Ediciones B
 - TORRES, David (2008): *Niños de tiza*, Sevilla, Algaida
 - (2003): *El gran silencio*, Barcelona, Destino

⁶⁹⁶ Obras publicadas primero en gallego y después traducidas al castellano. Citamos las primeras ediciones en castellano y su fecha original de publicación en gallego.

- URIBE, Willy (2008 –1ª ed 2007): *Sé que mi padre decía*, Barcelona, el Andén
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000): *El hombre de mi vida*
 - (1996): *El Premio*, Barcelona, Planeta
 - (1993): *Sabotaje Olímpico*, Barcelona, Planeta
 - (1991): *El laberinto griego*, Barcelona, Planeta
 - (1991b): *Galíndez*, Barcelona, Seix Barral
 - (1986): *El Balneario*, Barcelona, Planeta
 - (1984): *La rosa de Alejandría*, Barcelona, Planeta
 - (1983): *Los pájaros de Bangkok*, Barcelona, Planeta
 - (1981): *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona, Planeta
 - (1976): *Tatuaje*, Esplugas de Llobregat, Ed. G.P.
 - (1972): *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta
- VILLAR, Domingo (2007): *Ojos de agua*, Barcelona, Random House Mondadori
 - (2009): *La playa de los ahogados*, Madrid, Siruela
- ZANÓN, Carlos (2011–1ª ed. 2009): *Tarde, mal y nunca*, RBA

TEORÍA (general)

- AMENDOLA, Giandomenico (2000): *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste
- AUGÉ, Marc (1998): "Lugares y no-lugares de la ciudad", en *Desde la ciudad: Actas del IV Congreso Arte y Naturaleza* (Huesca, 1998), Javier Maderuelo (dir.). Huesca: Diputación de Huesca, pp. 237-247.
 - (1992): *Non-Lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodernité*, París, Éditions du Seuil.
 - (1986): *Un ethnologue dans le métro*, París, Hachette Littératures.
- BACHELARD, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama.
- BARTHES, Roland (1985): "Sémiologie et urbanisme". En: *L'aventure semiologique*, París, Éditions du Seuil, 261-271
- BLANCHOT, Maurice (1998): *L'espace littéraire*, París, Gallimard
- BUTOR, Michel (1992): "L'espace du roman". En : *Essais sur le roman*, París, Gallimard
- DELGADO, Manuel (2005): *Elogi del vianant. Del "model Barcelona" a la Barcelona real*. Barcelona, Edicions de 1984.

- (1999): *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*, Medellín, Ed. Universidad de Antioquía.
- y MALET, Daniel (2007): “El espacio público como ideología”, *Jornadas Marx siglo XXI*, Universidad de la Rioja, Logroño, diciembre de 2007 (disponible en Internet).
- DÜNNE, Jörg (2004): „Forschungsüberblick „Raumtheorie““. EN: <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>
 - y GÜNZEL, Stephan (eds.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp
 - ECO, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen
 - ENGELS, Friedrich (1932): “Die Lage der arbeitenden Klasse in England”, en MARX, Karl y ENGELS, Friedrich: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, ed. V. Adoratskij, 1ª parte, Vol. 4, Berlin, Marx-Engels Verlag, 51-52
 - FOUCAULT, Michel (1984): “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, 46-49
 - FRASER, Benjamin (2011): *Henri Lefebvre and the Spanish urban experience: reading the mobile city*, Plymouth, Bucknell University Press
 - GENETTE, Gérard (1969): “La littérature et l’espace”. En: *Figures II*, París, Éd. du Seuil
 - GOTTDIENER, Mark y LAGOPOULOS, Alexandros Ph. (1986): *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, New York, Columbia University Press
 - HARVEY, David (2005): “The Political Economy of Public Space”. EN: Low, S. y Smith, N. (eds.), *The Politics of Public Space*, Routledge, New York. Recuperado en: <http://davidharvey.org/media/public.pdf>
 - (2003): “City Future in the City past: Balzac’s Cartographic Imagination”. EN: RESINA, Joan Ramon e Ingenschay, Dieter (eds.), op. cit., 23-48
 - (2008 –1ª ed. 1990): *The Condition of Postmodernity*, Malden, Blackwell
 - (2009 –1ª ed 1973): *Social Justice and The City*, Georgia, The University of Georgia Press
 - HUGHES, Robert (1992): *Barcelona*. Nueva York, Alfred A. Knopf.
 - INGENSCHAY, Dieter (2000): “Großstadtaneignung in der Perspektive des „peripheren Blicks““. EN: BUSCHMANN, Albrecht e INGENSCHAY, Dieter (eds.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 7-19
 - ISERNHAGEN, Hartwig (1983): “Die Bewußtseinskrise der Moderne und die Erfahrung der Stadt als Labyrinth”. EN: MECKSEPER, Cord y SCHRAUT,

Elisabeth (eds.): *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen, Vadenhoeck und Ruprecht, 81-104

- JACOBS, Jane (1992 – 1ª ed 1961): *The Life and Death of Great American Cities*, New York, Vintage
- KLOTZ, Volker (1969): *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München, Carl Hanser Verlag.
- LÁZARO CARRETER, (1979): “Una jerga juvenil: el cheli”. En *ABC*, 16/10/1979, 6-7
- LEDRUT, Raymond (1986): “Speech and the silence of the city”. En: GOTTDIENER, Mark y LAGOPOULOS, Alexandros Ph: op. cit., 114-134
- LYNCH, Kevin (1960): *The image of the city*, Massachusetts Institute of Technology
- MONLEÓN, José B. (ed.) (1995): *Del franquismo a la posmodernidad*, Madrid, Akal
- MECKSEPER, Cord y SCHRAUT, Elisabeth (eds.) (1983): *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen, Vadenhoeck und Ruprecht
- MONGIN, Olivier (2005): *La Condition urbaine. La ville à l’heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du Seuil
- NOLTE, Julia (2009): *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985*. Frankfurt am Main, Vervuert
- NORA, Pierre (1984, 1986, 1992 – tres volúmenes): *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard
- PELLICER, Lluís (2008): “Las ciudades son clones”, *El País*, 03/07/2008
- SANTOS, Milton (2002): *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo; Razão e emoção*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo
- SANSOT, Pierre (2004 – 1ª ed. 1973): *Poétique de la ville*, París, Éditions Payet et Rivages
- SCHARPE, William y WALLOCK, Leonard (eds.) (1987): *Visions of the modern city. Essays in History, Art, and Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press
- SIDMAY, Philippe (dir.) (2005): *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Editions de l’éclat, Paris-Tel-Aviv
- SIMMEL, Georg (2006 – texto aparecido por primera vez en 1903): *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt, Suhrkamp

- SOJA, Edward W. (1998): "Six Discourses on the Postmetropolis". URBAN, nº 2, 37-50. Recuperado en: http://www.opa2a.org/dissensus/wp-content/uploads/2008/05/soja_edward_w_six_discourses_on_the_postmetropolis.pdf.
- UMBRAL, Francisco (1983): *Diccionario cheli*, Barcelona, Grijalbo
- WEHRHAHN, Rainer (2003): "Postmetropolis in Spanien? Neue Entwicklungen in Madrid und Barcelona". EN: *Geographische Rundschau*, Año 55, Mayo 2003, Cuaderno 5, 22-28
- WUTHENOW, Ralph-Reiner (1983): "Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts". En: MECKSEPER, Cord y SCHRAUT, Elisabeth (eds.): op. cit., 7-27

CRÍTICA LITERARIA:

General

- CAWELTI, John (1976): *Adventure, Mystery and Romance. Formula stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University Chicago Press
- CULLER, Jonathan (1981): *The pursuit of signs*, Ithaca, Cornell University Press
- CONSTENLA, Tereixa (2011): "Relato sin mito de la Transición", *El País*, 31/03/2011
- DORCA, Toni (1997): "Joven narrativa en la España de los noventa: La generación X". *Revista de Estudios Hispánicos*, 31.2, 309-324
- GÓMEZ MONTERO, Javier (ed.) (2007): *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericaa/Vervuert
- INGENSCHAY, Dieter (1998): "José Ángel Mañas: *Historias del Kronen* (1994). La Generación Kronen: la novela, la película y la estética desesperada de la posmovida". EN: FELTEN, Hans y VALCÁRCEL, Agustín (eds.): *La dulce mentira de la ficción*, VOL. II: Ensayos sobre Literatura española actual. Bonn, Romanistischer Verlag, 151-166
 - (1996): "Movida et la fin de la discussion du passé". En : ORTEGA Marie-Linda (ed.): *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay-aux-Roses, Ens Éditions, 149-167
 - y NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1993): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlín, edition tranvía -Verlag Walter Frey
- IZQUIERDO, José María (2001): "Narradores españoles novísimos de los años noventa". EN: *Revista de estudios hispánicos*, XXXV, 2, 293-308

- GULLÓN, Germán (1996): “Cómo se lee una novela de la última generación (apartado x). En: *Ínsula*, 589-590, 31-33
- LACARTA, Manuel (1986): *Madrid y sus literaturas. De la Generación del 98 a la posguerra*, Madrid, Avapiés
- LENQUETTE, Anne (1999): *Nouveaux Discours narratifs dans l’Espagne post-franquiste. 1975-1995*, Paris, L’Harmattan
- LISSORGUES, Yvan (coord.) (1991): *La renovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail
- MARTÍN, Sabas (1997): “Narrativa española Tercer Milenio (Guía para usuarios)”. Introducción a: *Páginas Amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo.
- NAVAJAS, Gonzalo (2002): *La narrativa española en la era global: Imagen, comunicación, ficción*, Barcelona, EUB
- ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy (2008): *Contemporary Spanish Fiction: Generation X*, Newark, University of Delaware Press
- URIOSTE, Carmen de (1997): “La narrativa española de los noventa: ¿Existe una generación X?”. En: *Letras Peninsulares*, 10.3, 455-476
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998
 - (1991c): “La literatura en la construcción de la ciudad democrática”, Conferencia mantenida el 28/11/1991 en el centro cultural Bancaixa de Valencia y recogida en el libro del mismo nombre publicado por Bancaixa. EN: <http://www.vespito.net/mvm/conf3.html>

Obras sobre el espacio urbano

- ANDERSON, Farris (1999): “The city as design for the novel: Madrid in *Fortunata y Jacinta*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.3, 85-103
 - (1985): *Espacio urbano y novela: Madrid en Fortunata y Jacinta*. Madrid, José Porrúa Turanzas
- BAKER, Edward (1999): Introducción a « Special section (1999): Madrid Writing/ Reading Madrid ». En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.3, pp. 73-84
 - y COMPITELLO, Malcolm Alan (2003): *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*, Madrid, Alianza Editorial
- BARELLA, Julia (1992): *Madrid en la novela*, vol. I, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura

- BARRANTES MARTÍN, Beatriz (2007): *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid
- BRITTO GARCÍA, Luis (1999): *La ciudad como escritura*. En: “Quimera”, nº 176, 50-57
- BUSCHMANN, Albrecht (2000): “Peripherie ohne Zentrum? Vom Funktionswandel der Metropolendarstellung bei Martín-Santos und Pasolini, Lodoli und Umbral”. En: BUSCHMANN, Albrecht e INGENSCHAY, Dieter (eds.): op. cit., 103-121
— e INGENSCHAY, Dieter (eds.) (2000): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg, Königshausen & Neumann
- CARRIÓN, Jorge (ed.) (2009): *Madrid/Barcelona : Literatura y ciudad (1995-2010)*, Madrid, Iberoamericana editorial Vervuert
- CARRILLO ZEITER, Katja y CALLSEN, Berit eds. (2011): *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, Berlín, Erich Schmidt.
- CASTELLANOS, Jordi (2002): “Barcelona, las tres caras del espejo: del barrio chino al Raval”. En: *Historia y poética de la ciudad*, Revista de Filología Románica, anejo III, 189-202
- COMPITELLO, Malcolm Alan (2003): “Del plan al diseño: *El Día de la Bestia* de Álex de la Iglesia y la cultura de la acumulación flexible en el Madrid del postcambio”. En: BAKER, E. y COMPITELLO, M. A.: op. cit., 327-351
- DE DIEGO, Rosa (2006): “Pensar, imaginar la ciudad”. EN: POPA-LISEANU, Doina y FRATICELLI, Barbara: *La ciudad como escritura*, Bucarest, Cartea Universitară, 16-37
- DI BIASE, Elisa (2010): “El centro comercial: un mundo en venta”. EN: POPEANGA, Eugenia (coord.), 139-156
- EPPS, Bradley (2013 – 1ª ed. 2001): “Modern Spaces: Building Barcelona”. EN: RESINA (ed.): op. cit., capítulo 8
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2003): “Fachadas del 98: La reconstrucción del escenario metropolitano a raíz de las guerras coloniales”. EN: BAKER, E. y COMPITELLO, M. A.: op. cit., 87-113
— (1999): “The city as stage: Rebuilding Metropolis after the Colonial Wars”. En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.3, 105-127
- GARRIDO ALARCÓN, Edmundo (2010): “El hospital: vivir después de morir”. EN: POPEANGA, Eugenia (coord.), 267-280
- INGENSCHAY, Dieter (2011): “Vom (Über-)Leben und Hinterfragen des “madrileñismo”. Postdiktatoriale „Nachbilder“ der spanischen Kapitale bei Francisco Umbral und Luis Antonio de Villena”. EN: CARRILLO ZEITER, K. y CALLSEN, B.: *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, 51-65.

- (2002): “¿Adónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y después de *La Colmena*”. En: *Revista de Filología Románica*, anejo III, 131-151
- MAÑAS, José Ángel (2009): “Madrid bajo la mirada de un outsider”. En: MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.), op. cit., 207-222
 - MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2009): “Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria”. EN: *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 41-54
 - MIRET, Enric (1991): “Barcelona, Espacio real, espacio simbólico”. En: LISSORGUES, Yvan (coord.): *La renovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 123-133
 - NEUHAUS, Rolf y SERRANO, Jesús (2004): *Madrid: Zeitreise in die spanische Literaturmetropole*, Stuttgart, Klett-Cotta
 - POPA-LISEANU, Doina y FRATICELLI, Barbara (2006): *La ciudad como escritura*, Bucarest, Cartea Universitară
 - POPEANGA, Eugenia (coord.) (2010): *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Berna, Peter Lang
 - (2010b): “El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempos de paso”. EN: POPEANGA, Eugenia (coord.): op. cit., 281-301
 - RAMOS, Carlos (1999): “Entre el organillo y el jazz-band: Madrid y la narrativa de la vanguardia”. En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.3, 129-149
 - REIG, Rafael (2009): “Un Madrid portátil”, en: *Madrid régénérations*, París, Éditions Autrement, 176-181
 - RESINA, Joan Ramon (ed.) (2008): *Barcelona's vocation of modernity: rise and decline of an urban image*, Stanford, CA, Stanford University Press
 - (2003): “The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City”. EN: RESINA, J. R. e INGENSCHAY, D (eds.): op. cit., 1-21
 - (2003b): “From Rose of Fire to City of Ivory” en RESINA, J. R. e INGENSCHAY, D (eds.): op. cit., 75-122
 - (2013 –1ª ed. 2001): *Iberian cities*, Hispanic Issues v. 24, Kindle Edition
 - (2000): “Madrids Palimpsest. Die Stadt gegen den Strich gelesen”. EN: BUSCHMANN e INGENSCHAY: op. cit., 122-141
 - e INGENSCHAY, Dieter (eds.) (2003): *After-Images of the City*, 2003, Cornell University Press
 - (2003b): Prefacio a *After-Images of the City*, Cornell University Press, xi-xvii
 - SCHARPE, William y WALLOCK, Leonard (eds.) (1987): *Visions of the modern city. Essays in History, Art, and Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press
 - (1987b): “From “Great Town” to “Nonplace Urban Realm”: Reading the Modern City”. En: SCHARPE y WALLOCK (eds.) op. cit., 1-50

- SMUDA, Manfred (ed.) (1992): *Die Großstadt als „Text“*, Múnich, Fink
- STURM-TRIGONAKIS, Elke (1996): *Barcelona. La novel.la urbana* (1944-1988), Kassel, Reichenberger.
- TUDORAS, Laura Eugenia (2004): „La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna (ámbito románico). Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. EN: <http://eprints.ucm.es/tesis/fil/ucm-t27819.pdf>
- UGARTE, Michael (2003): “La historia y el espacio posmodernos: el Madrid trémulo de Pedro Almodóvar”. En: BAKER, E. y COMPITELLO, M. A.: op. cit., 353-371
 - (2013 –1ª ed. 2001): “Madrid: From “Años de hambre” to Years of Desire”. En: RESINA (ed.): op. cit., capítulo 6.
 - (1996): *Madrid 1900: The Capital as Cradle for Literature and Culture*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press
- VALDIVIELSO, J.H. y VALDIVIELSO, L.T. (eds.) (2006): *Madrid en la literatura y en las Artes*, Phoenix, AR, Orbis

Obras sobre novela policíaca/negra

- ALONSO, Santos (2011): “Frágiles expectativas”. En: *Revista de Libros*, segunda época, nº 178, octubre de 2011. Recuperado en <http://www.revistadelibros.com/articulos/todo-esta-perdonado-de-rafael-reig-describe-la-espana-de-el-ultimo-medio-siglo>. [Consultado el 23/05/2013]
- AMELL, Samuel (1986): “La novela negra y los narradores españoles actuales”. EN: *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XX, número 1, enero de 1986, Poughkeepsie, NY, 91-102
- ARANDA, Quim (1997): “La Barcelona de Pepe Carvalho”. Epílogo para la edición conmemorativa del 25º aniversario de Carvalho. EN: VÁZQUEZ MONTALBÁN: *Los mares del Sur*, Barcelona, Planeta, 221-239
- AZANCOT, Nuria (2007): *La novela negra se dispara*, EN: Elcultural.es, 05/07/2007.
- BACH, Mauricio (2013): “El auge de la novela negra”, EN: *La Vanguardia*, 30/01/2013
- BADOS CIRIA, Concepción (2006): “La novela policíaca española y el canon occidental”. EN: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ISSN 0210-7287, Nº 11, 2006 141-154
 - (1995): “Espacio y representación en la novela negra española. Barcelona en *Tatuaje y Estudio en lila*”. En: IRIS, Université Paul Valéry, Montpellier, 7-23
- BALIBREA, Mari Paz (2002): “La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación”. En: *Iberoamericana. América Latina*,

España y Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad (Nueva Época), Año II, nº 7 [Dossier “La novela policial española”], 111-118

- BLAS, Juan Antonio de (1987): “Las sagas en la novela negra española”. En: *Los Cuadernos del Norte*, 41, marzo-abril 1987, 46-52
- BONET, Laureano (2010): “La escuela de Barcelona y la novela policiaca: entre Dashiell Hammett y Georges Simenon”. En: PEÑATE RIVERO: op. cit., 43-60
- BOURRET, Michel (1993): “La nostalgia presentida: Eléments pour une topologie évolutive de Pueblo Nuevo dans *Los pájaros de Bangkok* (1983), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988) et *El laberinto griego* (1991) de Manuel Vázquez Montalbán”. En *Iris*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1-50
- BRIONES GARCÍA, Ana Isabel (1999): “Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta”. En: *Anales de la literatura española contemporánea*, nº 24, 1-2, 65-81
- BUSCHMANN, Albrecht (2005): *Der Macht und ihr Preis. Detektorisches Erzählen bei Manuel Vázquez Montalbán und Leonardo Sciascia*, Würzburg, Königshausen & Neumann
 - (2002): “Presentación”. En: *Iberoamericana. América Latina, España y Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* (Nueva Época), Año II, nº 7 [Dossier “La novela policial española”], 93-96
 - (1993): “Der Spanische Kriminalroman: Gesellschaftlicher Wandel im Spiegel einer populären Gattung”. En: INGENSCHAY, D. y NEUSCHÄFER, H-J: *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlín, edition tranvia, 168-174
- CHANDLER, Raymond (1988 –1ª ed. 1950): *The simple Art of Murder*, New York, Vintage
- CLOSE, Glen S. (2008): *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, New York, Plagrove, Macmillan
- COLMEIRO, José F. (2009): “Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho”. En MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: op. cit., 55-72
 - (1996): *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, North-South-Center Press.
 - (1994) *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos Ed. del Hombre
 - (1989): “Stretching the limits: Pedrolo’s detective fiction”. En: *Catalan Review*, Vol. 3, n.2 (diciembre 1989), 59-70
 - (1989b): “La narrativa policiaco posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán”. En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 14, n. 1-3
- COMA, Javier (1987): “Disparen sobre el especialista”. En: *Los Cuadernos del Norte*, 41, marzo-abril 1987, 28-36

- (1983): “La novela negra”. En: *Novela Criminal, Los Cuadernos del Norte*, 19, mayo-junio 1983, 38-45
- CRAIG-ODDERS, Renée W. (2006): “Shades of Green: The police Procedural in Spain”. EN: CRAIG-ODDERS, Renée W., COLLINS, Jackie y CLOSE, Glen S. (eds.): op. cit., 103-122
 - y COLLINS, Jacky (eds.) (2011 – 1ª ed. 2009): *Crime Scene Spain. Essays on Post-Franco Crime Fiction*, McFarland, Kindle Edition
 - COLLINS, Jacky y CLOSE, Glen S. (eds.) (2006): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition*, Jefferson, N.C., McFarland and Company
 - DUMAIS, Michelle (2011): “Barcelona Through the Tourist’s Gaze: The 1992 Olympics as a Pseudo-Event in Two Novels by Manuel Vázquez Montalbán”. EN: CRAIG-ODDERS Y COLLINS, op. cit., capítulo 3.
 - GEHERIN, David (2008): *Scene of the crime: the importance of place in crime and mystery fiction*, Jefferson, NC., McFarland
 - GELI, Carles (2014): “El Femicrime, una tendencia en alza en la novela policiaca”, *El País* el 31/01/2014.
 - (2014b): “El vecino-policía, The wire y la Barcelona negra”. *El País*, 04/02/2014
 - GODSLAND, Shelley (2007): *Killing Carmens. Women’s Crime Fiction from Spain*, Cardiff, University of Wales Press
 - (Directora) (2001): “Antonio Muñoz Molina, novela negra e intertextualidad”. Monográfico dirigido por Shelley Godslan, *La Nueva Literatura Hispánica* (Universitas Castellae y The Manchester Metropolitan University), 5-7.
 - GONZÁLEZ LEDESMA, Francesc (1987): “La prehistoria de la novela negra”. En: *Los Cuadernos del Norte*, 41, marzo-abril 1987, 10-14 (también en http://gonzalezledesma.blogspot.de/1987_03_01_archive.html)
 - GRUBBE, Vibeke (1998): “Trifurcación temática en la novela policiaca actual”. En: SCHMIDT, B. y OLLÉ, M. (eds.): *Acta Romanica Basiliensia*, 107-117
 - GULLÓN, Germán (2008): Introducción a *El alquimista impaciente*, de Lorenzo Silva, Madrid, Austral
 - HART, Patricia (1989): “From knight errant to ethical hero to flatfoot: the development of the detective in Catalan fiction”. En: *Catalan Review*, Vol. 3, nr.2, 70-93
 - (1987): *The Spanish Sleuth: the detective in Spanish fiction*, Ontario, Associated University Presses

- IZQUIERDO, JOSÉ María (2002): “El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual”. En: *Iberoamericana. América Latina, España y Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* (Nueva Época), Año II, 119-131
- JANERKA, Malgorzata (2010): *La novela policíaca española (1975 - 2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo
- KNUTSON, David (2011 – 1ª ed. 2009): “Spanish Crime Fiction and Madrid: Moving Up, Looking Back”. En: CRAIG-ODDERS, Renée W. y COLLINS, Jacky (eds.), capítulo 7
 — (2006): “Madrid postglobal: Rafael Reig y *Sangre a borbotones*”. En: VALDIVIELSO, J.H. y VALDIVIELSO, L.T. (eds.), op. cit., 56-61
- KRACAUER, Siegfried (2006 – 1ª ed. 1925): “Hotelhalle”. Capítulo de *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung*. Incluido en *Werke*, Band I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 102-209.
- LANDEIRA, Ricardo (2001): *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*, Alicante, Universidad de Alicante
- MADRID, Juan (ed. al.) (1990): *La novela negra*, Introducción a Cuadernos de Asfalto, Madrid, Cambio 16
 — (1989): *La novela policíaca española*, (ed. de Juan Paredes Nuñez), Universidad de Granada
 — (1989b): “Sociedad urbana y novela policíaca”. En: *La novela policíaca española*, Univ. De Granada, 13-21
- MARTÍN, Andreu (1991): “Mi novela para La Vanguardia describe con realismo el mundo de las sectas”. Entrevistado por Rosa María Piñol, *La Vanguardia*, 27/07/1991, 34
 — (1989): “La novela policíaca negra como hecho lúdico”. EN: MADRID, Juan (ed. al.), op. cit., 23-31
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (1989): “La novela policíaca como novela”. En MADRID, Juan ed. al.: op.cit., 33-41
- MORA, Rosa (2012): “Carlos Zanón: “Mis personajes piensan en droga, alcohol y mujeres””. Entrevista con Carlos Zanón en *El País* 03/12/2012.
- MORET, Xavier (1995): “El tímido resurgir de la novela negra”, *El País*, 04/07/1995
- MULLEN, Anne y O’BEIRNE, Emer (2000): *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, GA
- NUSSER, Peter (2003): *Der Kriminalroman*, Stuttgart, Metzler
- PADURA FUENTES, Leonardo (2000): *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, Cuba, Ediciones Unión

- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1989): “La novela policíaca en España”. En: MADRID, Juan (ed. al.): op. cit., 9-12 (Introducción)
- PEÑATE RIVERO, Julio (ed.) (2010): *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Madrid, Visor
- PORTER, Dennis (1981): *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New York, Yale University Press
- RESINA, Joan Ramón (2009): “Geografías escenificadas en negro”, prólogo a MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.): op. cit., 15-22.
 — (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos
 — (1995): “El detective en la cultura del desencanto”. En: MONLEÓN, José B. (ed.): op. cit., 109-121
 — (1993): “Desencanto y Fórmula Literaria en las Novelas Policiacas de Manuel Vázquez Montalbán”. En: *MLN Hispanic Issue*, Baltimore, Md, vol. 108, nº 2, 1993, 254-282
- RODRIGUES-MOURA, Enrique (ed.) (2010): *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*, Innsbruck, Innsbruck University Press
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014). “La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7. Universitat de València
 <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902 [Visto el 28/04/2015]
 — (2009): “El reflejo de la ciudad en *Días Contados*. Análisis comparatista y estudio de la adaptación”. En: MARTÍN ESCRIBÀ, À. y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (eds.): op. cit., 123-146
 — y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2012): “La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria”. *Pliegos de Yuste*, 13-14, 2011-2012., 45-54
 Recuperado en: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1314/p45-54.pdf> [Visto el 27/04/2015]
 — (eds.) (2011): *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*, Barcelona, Laertes
 — (eds.) (2009): *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, [Barcelona], Montesinos
- SCHÄFER, Claudia (1990): “On the waterfront: Realism meets the postmodern in post-Franco Spain’s *novela negra*”. En: *Hispanic Journal*, nº 11, Indiana, PA, 133-146
- SCHMIDT, Beatrice y OLLÉ, Montserrat (eds.) (1998): “La novela policíaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30-31 de enero de 1998”. En: *Acta Romanica Basiliensia, Romanisches Seminar der Universität Basel*
- SIEß, Jürgen (1993): “Juan Madrid: Das Abenteuer der Randexistenz und die Akkorde der Vergangenheit”. En: IINGENSCHAY, Dieter y NEUSCHÄFER Hans-Jörg (eds.): op. cit., 185-191

- TAIBO II, Paco Ignacio (1987): “La otra novela policiaca”. En: *Los Cuadernos del Norte*, 41, marzo-abril 1987, 36-42
- TISNADO, Carmen (2008): “Petra Delicado y la síntesis de ser mujer y de ser policía”. En: *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad Nacional de La Plata, 1-9.
- TORRES, David (2009): *Especial Novela Policiaca. Cosecha negra*, Elcultural.es, 20/02/2009
- TYRAS, Georges (2003): *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela ediciones.
 - (2002): “Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Giménez-Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Soler). En: *Iberoamericana. América Latina, España y Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* (Nueva Época), Año II, nº 7 [Dossier “La novela policial española”], 97-110
 - (1998): “Renovación posmoderna del realismo negro: la contribución española (Casavella y Suso de Toro)”. En: Eds. Schmidt, B. y Ollé, M.: *Acta Romanica Basiliensia*, 33-57
- VALLES CALATRAVA, José R. (2002): “Los primeros pasos de la novela criminal española (1900-1975)”. EN: *Iberoamericana*, II, 7, 141-149
 - (1991): *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1993): *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel
 - (1987): “El origen de la novela negra”. En: *Cuadernos del Norte*, nº 41, marzo-abril 1987, pp. 42-46
 - (1986): *De la novela policiaca a la novela negra. Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Plaza y Janés.
 - (1983): “La novela policiaca en España”. En: *Cuadernos del Norte*, nº19, mayo-junio 1993, 24-37
 - (1981): *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991): “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo”. En: LYSSORGUES, Y. (coord.): op. cit., 13-25
 - (1989): “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”. EN: MADRID, Juan (ed. al.), *La novela policiaca española*, Universidad de Granada, p. 45-61
 - (1989b): “Contra la novela policiaca”. En: *Ínsula* 512-513, 9
- VOSBURG, Nancy (2006): ““Coming out” in Spanish Crime Fiction”. En: CRAIG-ODDERS, R. W., COLLINS, J. y CLOSE, G. S. (eds.): op. cit., 91-102

- WIGBERS, Melanie (2006): *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*, Würzburg, Königshausen & Neumann
- WÖLCKEN, Fritz (1953): *Der literarische Mord — Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur*, Nuremberg

TEXTOS SOBRE MADRID

- ALPUENTE, Moncho (2008): “Del movimiento a la movida. Dos ciudades diferentes a un lado y otro de los 30 años de la Constitución”, *El País*, 08/12/2008
- AROCA HERNÁNDEZ-ROS, Ricardo (1999): “Olavide, de mal en peor”, *El País*, 21/07/1999
- CARANDELL, Luis (2002): “Madrileñismo”, *El País*, 18/08/2002
- DIRECTOR GENERAL DE URBANISMO Y PLANIFICACIÓN REGIONAL (2005): “Perspectivas demográficas, urbanísticas y económicas de la Comunidad de Madrid” [URL: http://www.eurometrex.org/Docs/Moscow/Madrid_economy_ES.pdf. Consultado el 12 de febrero de 2013]
- DE SANTIAGO RODRÍGUEZ, Santiago (2012): “Una lectura de las políticas de suelo y los modelos urbanísticos madrileños desde mediados de los años 1990: de la liberalización a la resaca inmobiliaria”. En: *Geopolítica(s)*, 2012 vol. 3, núm. 1, 83-116
- FERNÁNDEZ-RUBIO, Andrés (1986): “La Castellana. El Madrid más moderno”. En: *El País Semanal*, 28/09/1986, nº 494, 26-37
- FISAC, Miguel (1986): “La Castellana. El escaparate de Madrid”. En: *El País Semanal*, 28/09/1986, nº 494, 38-39
- GARCÍA ESCALONA, Emilia (2002): “Madrid más allá de la modernidad”. En: *Revista de Filología Románica*, anejo III, 173-188
— (2000): “Del armario al barrio: aproximación a un nuevo espacio urbano”. En: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, núm 20, Madrid, 437-449
- GONZÁLEZ CAPITEL, Antón (2009): “Errores urbanísticos del Madrid moderno, o la sustitución de la ciencia urbana por la ingeniería de tráfico”. Intervención en el debate *Errores urbanísticos en el Madrid moderno. Infraestructuras contra urbanismo*, 28/10/2009. Intervención completa en www.clubdedebatesurbanos.org
- GOZALO, S. (2013): “Los escenarios de las muertes violentas en Madrid”, *20 minutos*, 14/01/2013
- JULIÁ, Santos, RINGROSE, David y SEGURA, Cristina (1994): *Madrid: Historia de una capital*, Madrid, Alianza Editorial

— (1988): “Madrid, por fin capital de España”, *El País*, 01/06/1988

- MUÑOZ, María (2010): “Las plazas no están para sentarse”, *El País*, 18/04/2010
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2002): “Madrid visto y no visto”, *El País*, 24/08/2002
- REVILLA, Fidel, HIDALGO, Ramón y RAMOS, Rosalía (1996): *Historia breve de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería
- RODRÍGUEZ DOMINGO, Marta (2012): “Los cinco secretos que esconde la fuente de la Cibeles”, *ABC*, 20/08/2012
- SÁNCHEZ, Esther (2003): “Las prostitutas de Montera reclaman a Gallardón una zona de trabajo”. *El País*, 20/10/2003

TEXTOS SOBRE BARCELONA

- AYÉN, Xavi (2014): “Ha nacido otra Barcelona negra”. EN: www.lavanguardia.com, 14-09-2014. Incluye el vídeo “Así es la Barcelona de *Yo fui Johnny Thunders*”. [Consultado el 20-02-2015].
- GOMÀ, Enric: “Barcelona, fora de la llei”. En: *Lletra. La literatura catalana a internet*. Disponible en: <http://lletra.uoc.edu/ca/tema/barcelona-en-la-novella-negra-en-catala>. [Consultado el 19/06/2013]
- MORET, Xavier (2010): “La tradición negra del Raval (De dónde venimos)”. EN: *Barcelona Metròpolis. Revista de informació y pensamiento urbanos*, verano de 2010. Disponible en: <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6a9e.html?id=21&ui=401>. [Consultado el 28/11/2013]
- THEROL, Xavier (2012): “La casa de los horrores”, sección “Escenarios del crimen” en *El País*, Cataluña, 14/08/2012
- (sin autor) (2015): “Barcelona limita el acceso de grupos de turistas al mercado de la Boquería”, *El Periódico*, 07/04/2015. Recuperado en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/barcelona-limita-acceso-grupos-turistas-mercado-boqueria-4080097>.